EINFÜHRUNG IN DIE KUNST DER GEGENWART

VERLAG E.A. SEEMANN, LEIPZIG

N
E163

EINFÜHRUNG IN DIE KUNST DER GEGENWART

*

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/einfhrungindieku00unse

EINFÜHRUNG

IN DIE

KUNST DER GEGENWART

VON

MAX DERI · MAX DESSOIR · ALWIN KRONACHER
MAX MARTERSTEIG · ARNOLD SCHERING
OSKAR WALZEL

UNIVERSITAS ET VICTORIA UNIVERSITY

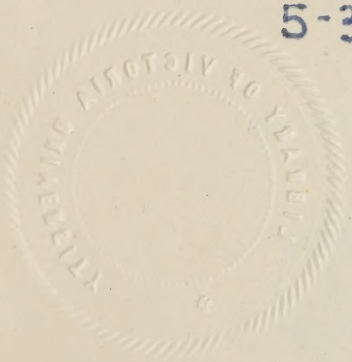
DRITTE AUFLAGE

LEIPZIG 1922

Verlag von E. A. Seemann

N
EL63

54689
5-3-34



Copyright 1920 by E. A. Seemann, Leipzig

INHALT

Max Martersteig, Das jüngste Deutschland in Literatur und Kunst: 1

Oskar Walzel, Eindruckskunst und Ausdruckskunst in der Dichtung 26

Max Deri, Naturalismus, Idealismus, Expressionismus: 47

Mit 48 Bildern am Schlusse des Buches

Max Dessoir, Die neue Mystik und die neue Kunst: 130

Arnold Schering, Die expressionistische Bewegung in der Musik 139

Alwin Kronacher, Die Bühnenkunst der Gegenwart 162

Dieses Buch
entstand aus Vorträgen, gehalten im
Schiller-Verein zu Leipzig
Frühjahr 1919

★

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Das jüngste Deutschland in Literatur und Kunst.

Von Max Martersteig.

Wir stehen im Sturmwind neuen Werdens. Da wird für jeden, was sonst Besinnen und Wägen war, Kraft und Willen — Trotz und Widerstand: entweder wir treiben mit ihm, oder wir stellen uns ihm, in Behauptung unseres Selbst, entgegen. Geht es uns so in den drängendsten Fragen der Politik, so nicht minder gegenüber den literarischen, den künstlerischen Erscheinungen der Zeit. Auch sie, die lange vorher schon Gegenstand eines lebhaften Meinungsstreites, der einander lebhaft widersprechenden Empfindungen waren, begreifen wir jetzt als vorangegangene Symptome dieses neuen Werdens, und es meldet sich ein nicht mehr zu unterdrückendes Bedürfnis, uns Klarheit über das was ist zu schaffen, die lebhaften, angriffslustigen Zustimmungen und die von nicht minder heftigen Affekten begleiteten Ablehnungen — wenn es möglich ist — zu einem einigenden Verständnis aufzulösen. Denn wir fühlen wohl, es handelt sich hierbei um ein wichtigstes Stück unserer Kultur; ob wir sie, diese Erscheinungen, nun als Samen betrachten, die der Geist der Zeit ausstreut, damit Kultur werde, oder als Früchte dieses Geistes, also als Kultur selbst. Je wichtiger wir sie aber einschätzen, um so drängender wird unser Bedürfnis, sie nicht länger als die Objekte eines aufreibenden und schließlich Verdruß und Abkehr von ihnen bewirkenden Kampfes behandelt zu sehen; wir möchten, daß sie wieder würden, was sie uns waren und boten: ein Glücksbesitz und eine Zuflucht aus den Wirbeln des Alltagslebens mit seinen an sich unvermeidlichen Reibungen und Kämpfen.

Es schiene uns schon beträchtlicher Gewinn, wenn wir dahin gelangen könnten, die dabei zutage getretenen Fanatismen, aber auch unsere Widerstände der Empfindung daraufhin zu prüfen, wieweit diese nur in einer lässigen Gewohnheit, die jetzt bedroht erscheint, wieweit jene in unumbiegbaren inneren Notwendigkeiten wurzeln. Mit dem beschwichtigenden Einwand, daß über Geschmackssachen nicht zu streiten sei, kommen wir

hier nicht aus; auch muß uns bewußt werden, daß diese Redensart der Ausfluß einer strafwürdigen Oberflächlichkeit ist, — eben jener Oberflächlichkeit des Verhaltens wichtigen Lebensfragen gegenüber, die lange genug dieses ganze Gebiet verseucht und den schlimmen Nährboden bereitet hat, aus dem — Jahrzehnte vor dem Kriege schon — der schlechthin trostlose, zerrissene Zustand unserer Kultur — im umfassendsten Sinne: als Sitte, Moral, Religion, Kunst und soziale Lebensgestaltung — erwachsen, — nein, sagen wir: mit allen Anzeichen innerer Zersetzung wild emporwuchern konnte. So daß neben den Blüten reichsten und wahrhaftigsten Lebensdranges, neben den Früchten edelsten Strebens eine erstickende Fülle von Unkraut jeglicher Art sich breit machen konnte, die Einsichtige längst als eine Gefahr erkannten, wenn nicht als ein drohendes Anzeichen des Untergangs europäischer Kultur überhaupt.

Es ist also nicht die Erhebung einer „Geschmacksfrage" zur vielleicht grundsätzlichen Wichtigkeit, die solche Erörterungen über diese Kulturfragen der Gegenwart uns nahelegt, es ist vielmehr das Gefühl einer ganz nahe drohenden Gefahr für die geistige, die seelische Struktur unseres Volkes. Die macht eine solche Überprüfung zur unabweisbaren Pflicht. Damit erschiene es nun von vornherein unvereinbar, wollte der sich zur Erfüllung dieser Pflicht berufen Fühlende auch nur wieder seinen Geschmacksneigungen folgen und das geistige und künstlerische Treiben dieser Zeit wiederum nur seinen persönlichen Werturteilen unterstellen, um so vielleicht durch ein geistreichelndes Spielen mit den Dingen eine vergnügliche Unterhaltung zu gestalten. Noch unvereinbarer: wollte er seine etwaigen Abneigungen zu wohlgezielten Pfeilen der Ironie zuspitzen, oder nach der bekannten Losung: „Die ganze Richtung paßt mir nicht" nur an den Auswüchsen herummäkeln, die diesem „Jüngsten Deutschland" anhaften. Im Gegenteil: wir schätzen, trotz mancher vielleicht stärker oder schwächer betonten Einwände, die Kraft dieser jungen Bewegung so hoch, so notwendig, und als eine der wenigen Hoffnung und Zuversicht weckenden Tatsachen dieser Zeit, daß jede billige Ironie von vornherein sich verbietet.

So bitte ich auch gleich, die Benennung: „das Jüngste Deutschland" ohne jeden Beigeschmack einer solchen Ironie verstehen zu wollen. Sie ergab sich mir aus gewissen Ähnlichkeiten mit jener literarischen Richtung, die wir als „Junges Deutschland" kennen, und die wir, ihres vorklingenden politischen Charakters wegen, geringer einschätzen zu dürfen glaubten in einer Zeit, die uns über die der Begeisterungen des „Jungen Deutschland" für Demokratie und ein geeinigtes nationales Reich glückhaft hoch hinausgehoben — zu haben schien! In nie für möglich gehaltener Weise ist

unsere Zeit nun wieder in weit schwerere Sorgen politischer Art verstrickt worden. Was den Dichtern, Literaten, den Künstlern des „Jungen Deutschland" Sache einer rasch lodernden Empfindung war, das ist uns tiefste Not geworden, berührt uns mit lebenbedrohender Gewalt an der Wende einer Zeit — ja, vielleicht dürfen wir sagen: an einer Schicksalswende der Menschheit. Der politische Charakter, der diesen beiden Richtungen gemeinsam aufgezwungen war und ist, erkläre also die gewählte Bezeichnung. Ohne diese Gemeinsamkeit würde vielleicht ein Vergleich der heute am Werk befindlichen Kräfte mit denen näherliegen, die wir als „Sturm und Drang", als die Vorläufer und Wegebahner unserer klassischen Dichtungsperiode kennen. Aber „Sturm und Drang" ist zu begreifen als ein Kampf gegen jegliche Art von Konvention, gegen die Hülsen, Schalen und Verschanzungen, die um das Rein- und Tiefstmenschliche einen undurchdringlich scheinenden Panzer gebildet und, vor allem, den belebenden Quell der Natur — Natur im Sinne ihrer allumfassenden Mütterlichkeit und der dadurch bewirkten Kindschaft der Seele — erstickt hatten. Darum war: „Zurück zur Natur" die mächtig bewegende Losung der Sturm- und Drangperiode. Wir brauchen nur an Goethe zu denken, in dessen Dichtung die letzten aber stärksten Wellen jenes befreienden Sturmes ausbrandeten, brauchen nur der innigen, bis ans Ende dieses reichsten Lebens währenden unlöslichen Verknüpfung mit der Natur uns zu erinnern, um die geistige Strömung jener Periode von der der jüngsten kennzeichnend begrenzt zu begreifen. Denn unser jüngstes Deutschland hat das „Zurück zur Natur" gewandelt in ein deutliches und zuweilen zum Kampfruf anschwellendes „Los von der Natur!" Und es darf wohl gesagt werden, daß in dieser Losung, in diesem Kampfruf etwas anklingt, das an sich schon vielen kunstbedürftigen Menschen lange gehegte Neigungen zu zerstören droht. Wir müssen feststellen, wie unendlich viel inniger, tiefer und umfassender, wir dürfen sagen geheiligter, seit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts etwa, unser Verhältnis zur Natur geworden ist. Da hat vieles zusammengewirkt: einmal schon die erhellenden Einblicke ins Wesen der Natur, die wir den in diesem Zeitraum so ausdehnend bereichernden Naturwissenschaften verdanken, dann der erweiterte Zugang zur Natur selbst, zu ihren Schönheiten und Verborgenheiten, ferner aber auch eine stolze Reihe gefühlsmächtiger Kunstwerke, in die noch einmal die gesammelte Kraft der künstlerischen Empfindung einer bedeutungsvollen Entwicklungsperiode eingeströmt zu sein schien, aus denen etwas zu uns sprach, das, gegenüber dem ideellen, dem geistigen Gehalt stärkerer Kunstepochen, doch einem unserem Zeitempfinden in besonderem Maße zugehörigen Bedürfnis entgegenkam, nämlich: Stimmung. Stimmung, bald als Erhabenheit, bald als glück-

ausstrahlende Fülle, als inneres Leben, als kosmisches Gefühl — wodurch unsere Zugehörigkeit zur Natur in stärkste Erinnerung gebracht wurde, so daß wir für unsere demutvolle Hingabe, für unsere dankbar empfundene Kindschaft das Wort Liebe fast als zu ausdrucksunmächtig empfanden. Ein Gefühlsverhältnis zu ihr, der Natur, schien geknüpft, das frühere Zeiten in dieser Stärke nicht gekannt zu haben schienen.

Eine Weltanschauung, oder eine Kunstrichtung nur, welche die Besiegung der Natur als ihre Aufgabe verkündet, ja selbst nur die Abkehr von ihr als einen wesentlichen Inhalt ausruft, mag infolgedessen für viele geeignet erscheinen, einen als Glück empfundenen Besitzstand zu bedrohen. Man wird es verstehen müssen, wenn diese von der Notwendigkeit einer solchen „Enteignung" überzeugt zu werden wünschen. Was ja doch nur wieder gefühlsmäßig geschehen könnte, da die besten Gründe einer abstrakten Theorie notwendig hier — wie in allen Kunstfragen — versagen müssen. Denn mit diesem tiefen Gefühl des Bewußtseins eines geheimnisvollen Zusammenströmens der Seele der Natur mit unserer Seele verbindet sich das leise, dem andächtigen Gemüt aber stets vernehmbare Rauschen des größeren ewigen Lebensstromes, der von Ewigkeit zu Ewigkeit geht; von ihm aufgenommen und getragen und also wiederum verknüpft mit jener Naturempfindung, empfangen wir gleichzeitig und gleichartig das Bewußtsein unseres ethischen Gerichtetseins, unserer Charakter- und Gemütswerte, — mit einem Worte: das Gefühl unserer Kultur, das gegen die Ausdehnung der nur materiellen Lebensgewalten in der Elite unseres Volkes von jeher lebendig und immer protestierend wirksam war. Daraus mag man ermessen, wie unsere Empfindung nicht leichthin einstimmen wird, wenn uns, statt dieses umfassenden Weltgefühls nur „Geist" geboten wird, Geist eben im Gegensatz zur so verstandenen Natur, die von den Jüngsten heutiger Richtung als etwas Dumpfes, Verschwommenes — und Rückständiges uns verleidet wird. Ehe wir jedoch uns einer Betrachtung dieses „Geistes" zuwenden, wollen wir zunächst einmal festzustellen versuchen, was die dieser Forderung vorangehende: das „Los von der Natur" für die Kunst, für die Künste bedeutet. Denn diese Frage ist es ja, die uns in erster Linie zu beantworten obliegt. Sie gipfelt sich in der speziellen: in welches Verhältnis eine so bewußt und absichtlich von der Natur abbiegende Kunst zu unserem eben dargelegten Gefühl von ihr und zu ihr treten kann, ohne dieses Gefühl zu zerstören oder auszuscheiden. Wenn man aber von seiten unserer jüngsten Künste einen solchen Riß für notwendig erachtet, so werden wir durch eine solche Betrachtung auch der Schwierigkeiten inne werden, die die neue Kunst sich selbst zubereitet und die zu überspringen sie sich zumuten zu können glaubt. Das wird uns ein gutes

Stück weiterbringen, bei uns, den Kunstempfangenden, gewisse Widerstände zu beschwichtigen, wird aber auch — vielleicht — den Kunstschaffenden gewisse Gefahren aufdecken, die neben der Abwendung vom lebendigen Grunde der Natur lauern und die als Absurditäten ihre besten Wirkungsmöglichkeiten zu bedrohen geeignet sind.

Daß Kunstrichtungen häufigst in Gegensätzen sich bewegen und als solche sich ablösen im Laufe oft nur kurzer Zeitstrecken, ist uns eine nicht immer gute Zuversicht erweckende Erfahrungstatsache. Blicken wir auf drei, vier Menschenalter zurück, so mag uns vielleicht schwindeln beim Anblick der verwirrt und verwirrend erscheinenden bunten Reihe dieser kurzlebigen, einander ablösenden „Richtungen", die doch alle gleichwohl mit der Emphase einer stärksten Überzeugung auf den Plan traten. Auf „Sturm und Drang" folgte Klassik — und als deren gleichzeitiger Widersacher Romantik, dann junges Deutschland und klassizistischer Epigonismus, wiederum dann, wie ein Frühlingssturm, bestimmt, altes Laubwerk von den Bäumen zu fegen, Naturalismus — in den bildenden Künsten bald als Impressionismus oder Pleinairismus gekennzeichnet —, und recht beträchtlich sind schon wieder die Spaltungen, welche die neueste Richtung, die sich Expressionismus nennt, notdürftig noch unter diesem Generalnenner zusammenhält. Wie hat sich das alles verhältnismäßig rasch ausgelebt! Oft ohne von der Blüte überhaupt zur Frucht zu gelangen! Und wenn wir uns auch über die ursächliche Kette Rechenschaft zu geben versuchen, an der diese jähen Entwicklungen — richtiger wäre Kampffolgen zu sagen — gelaufen sind, Eins bleibt uns dabei sicherlich zu beklagen: das ist der immer wieder jäh unterbrochene, jäh auf andere Inhalte abgelenkte Einfluß, den die Kunst auf die Weiterbildung der Kultur hätte üben können. Nicht zuletzt durch diese Erscheinungen haben wir darum zweifeln gelernt, ob die so gern gehegte Annahme, daß Kunst und Kultur in fruchtbarer Wechselwirkung stünden, überhaupt noch gelte. Zweifeln gelernt, ob unserer Kultur damit gedient sei, wenn sie, die Kunst, an immer engere Kreise schließlich sich wendet, von solchen nur noch empfunden wird! Diese Zweifel empfangen neue Nahrung, wenn wir jetzt gewahren — oder doch fürchten müssen —, die Kunst dränge noch mehr dahin, sich abseits vom Leben zu stellen, sie breche die Brücken ab, die von der natürlichen Empfindung aus natürlichem Stoff gebauten, die von Gefühl zu Gefühl hinüberleitenden, sie werde, statt eine Ergänzung des Lebens, ein Korrelat zu sein, ein Spiegel mit der geheimnisvollen Kraft, die Menschheit ihr Ewigkeitsantlitz erblicken zu lassen und ihre Möglichkeiten zu höherem Leben, — von

dieser königlichen Aufgabe abgelenkt, werde sie ein Kuriosum neben dem Leben. Und ein Sport für die Nurintellektuellen. Während doch gerade jetzt, inmitten aller uns umfangenden Dunkelheiten, die eine Hoffnung uns aufzurichten vermöchte: daß mit gelingender Ausgleichung der sozialen, der Bildungs- und Genußmöglichkeiten den Künsten und ihren Glück und Reichtum spendenden Mächten eine ungeahnte Ausdehnung zufallen könnte. Aber statt diese Furcht zu bannen und diese Hoffnung zu kräftigen, haben die radikalsten Vorfechter des „aktiven Geistes" — so lautet ihre Devise — den kulturmörderischen Trost: „Die Kategorie Kunst gehöre überhaupt einer nun bald beendeten Menschheitsperiode an."

Hier also ist eine erste und wichtigste Klarlegung notwendig: wie und wodurch, in welcher Weise Kunst mit unseren inneren, unseren eingeborenen Möglichkeiten verwachsen ist.

Soweit in den jüngsten Künsten die Abkehr von der Natur eine solche von allem Nurnachahmen der Natur bewirken soll, wird man diesen Schwung in den Gegensatz hinein begreifen, denn einerlei, ob es sich um bildende oder dichtende Kunst handelte, legte das Übermaß des nur imitatorischen Grundzugs unserer letzten Kunstepochen, in denen man über die möglichste Treue der Nachbildung und der „Natürlichkeit", der „Wirklichkeit" kaum hinauskam, eine solche Abkehr sehr nahe. Schon Goethe soll einer Überlieferung nach gelegentlich bemerkt haben, daß ein naturgetreu gemalter Mops eigentlich nur noch einen Mops mehr in der Welt ausmache und als eine künstlerische Bereicherung derselben kaum gelten könne. Wenn nicht ein neues, von der Natur an sich nicht gegebenes aber aus unserer seelischen Tätigkeit entsprossenes Gefühl die Nachbildung eines Gegenstandes, einer Person, einer Landschaft und was es sonst sei umkleidet und durchpulst, bleibt jedes Kunstwerk so bescheidenen Ehrgeizes innerhalb seiner Technik stecken. Kein Zweifel, daß solche Künste der Technik zuzeiten weit überschätzt wurden und solche Überschätzung des Virtuellen, Virtuosen, des dem engbrüstigen Interesse der Raritätensammler Schmeichelnden weit davon entfernt sind, eine künstlerische Kultur zu bewirken. Auch die feinspürigste Findigkeit in der Aufdeckung psychologischer und pathologischer Zusammenhänge, wie sie die vorletzte Stilepoche der Dichtung so häufig darbot, steht im Grunde ja nicht viel höher, als sie irgendein dereinst sinnig konstruierter Apparat, ein Pulsometer oder Seismograph des Innenlebens auch leisten könnte, dessen Aufzeichnungen wir sicherlich nicht Kunstwerke nennen würden. Deshalb ist es aber weder zutreffend noch erlaubt zu sagen, wie es übereifrige Verfechter des Expressionismus sich gestatten, um den vorhergegangenen Kunststil auszuroden: daß aller Impressionismus nur eine öde Nachahmungstendenz verfolge. Das ist ein grobes Ver-

kennen der ungeheueren seelischen Kräfte, die sich, von Lionardo da Vinci an, über Rembrandt, Velasquez, in der kraftausladenden Baukunst des Barock, in der weltweitenden Entfaltung gerade unserer, der deutschen Musik, in den Höhenleistungen der abendländischen Dichtung durch drei Jahrhunderte ausgewirkt haben. Man kann der Meinung anhängen, daß diese Strömung sich erschöpft habe — wiewohl dann schwer zu ersehen wäre, woher eine andere auch nur annähernd gleiche Kräfte und gleiche kosmische, ja transzendente Werte schöpfen wollte —, aber ihre gesetzmäßige Notwendigkeit, ihre Begründetheit als Ausstrahlung des Weltgeistes überhaupt in Abrede zu stellen, diese ganze reiche Schöpfung als eine Verirrung des menschlichen Geistes zu denunzieren, — ist absurdeste Verstiegenheit. Es ist im echten Kunstwerk immer und überall nur die Ausdehnung der Seele — nicht die des materiellen Objekts —, also etwas durchaus Subjektives, was wir im künstlerischen Sinne schön nennen, erhaben empfinden, weil es, über das Medium des Gegenständlichen hinaus, in seiner Transzendenz an die Weltseele selbst rührt und diese — gleichnishaft — uns nahe bringt. Daß wir von außen her nichts brauchen, aus unserem Innern die bewegendsten künstlerischen Gebilde herzustellen, zeigt sich ja in unserer höchstentwickelten Kunst, in der Musik. Und wir werden sehen, in welchem Maße gerade dieser verlockende Tatbestand, auf das Gebiet anders bedingter Künste angewendet, hier verwirrend — oder sagen wir, unserer erklärenden Absicht getreu, deren Wirkung gefährdend beeinflußt. Es ist überhaupt vielleicht ein unseliger Hang unserer intellektuellen Zeit, daß wir eine systematische Philosophie für unsere Kunst finden wollen, infolgedessen Gesetze, die wir erkannt zu haben glauben, als allgemeine ansehen und anwenden, statt — zwar nicht die Kunst aber — die Künste psychologisch aus unseren Gegebenheiten und auf die damit verknüpfte Willensrichtung hin entwickelnd zu verstehen. Wir würden dann statt eines Gesetzes deren viele finden, ja für jedes Kunstwerk schließlich ein eigenes, ihm immanentes, das ein Herüber- und Hinübervertauschen eo ipso ausschlösse. So entgingen wir der Gefahr, daß ein Gesetz, das wir gefunden zu haben glauben, zur Willkür würde und Willkür sich mit Gesetzesanschein umhüllte Und als den Ausfluß einer solchen als Gesetz verkleideten Willkür dürfen wir wohl die Tendenz der jüngsten Künste kennzeichnen, von der Natur entlehnte Objekte — einer, wie es heißt, höheren Absicht zuliebe — nach Gutdünken zu verwandeln, umzubiegen, zu verkümmern, zu entstellen. Denn hier scheint mir, wenn ich nochmals ausdrücklich auf unser heutiges Gefühlsverhältnis zur Natur verweisen darf, ein Knotenpunkt all der Zweifel sich zu enthüllen, vor dem, angesichts moderner Kunstwerke speziell expressionistischer Richtung, die Einfühlungskraft vieler Menschen, bald in Ent-

täuschung, bald in heftigen Widerspruch oder doch in Verlegenheit fallend versagt. Da ist dann der entsetzlich ungeistige Einwand rasch bei der Hand: „Aber das ist doch unnatürlich!", den wir selten hören vor einem ausgesprochen ornamentalen Gebilde, vor einer Plastik oder einem Gemälde des primitiven Altersstils, nie vor einer Architektur — immer nur, wenn die besonderen Gesetze dieser Bildungen durcheinander oder ineinander geworfen erscheinen und dabei der Künstler doch auf halbem Wege stehen geblieben ist, also kein Ornament, keine wirkliche Primitivität, keine Architektur, sondern nur ein Mischwesen aus verschiedenen Prinzipien zusammengekünstelt hat. Es droht da ein noch größerer Zwiespalt, als er so schon vorhanden ist, zwischen Menschen einzureißen, die der Kunst zugänglich sind und solchen, die sich von ihr ausgeschlossen fühlen, weil das Kunstwerk sich nicht an einen gesetzmäßig zusammengehörigen psychologischen Komplex, an eine Gefühlseinheit wendet, sondern an ein gewöhnlich in Dämmerung liegendes verstreutes Wissen um die Dinge. Der anarchischen Willkür auf seiten des Künstlers antwortet eine Anarchie der Empfindung, die der Verstand nun wieder in Ordnung bringen will — wobei er gewöhnlich zu unbilliger Verurteilung des Gebotenen überhaupt gelangt. Hiermit scheint mir ein Problematisches der jüngsten Künste aufgedeckt zu sein, denn wo Geist und Kunst auf das Gefühlsleben einwirken wollen — und ein anderer Weg zur Kunst ist nicht ersichtlich — müssen sie Ursprung, Entwicklung und auch den Stand der letzteren im Menschen der Gegenwart zutreffend in Rechnung stellen. Ohne diese psychologischen Gegebenheiten ist keine Kunstwirkung möglich. Über sie sich klar zu werden, scheint mir darum der erste Schritt zur Verständigung der auseinanderstrebenden Willen und Empfangsbereitschaften.

Jeder zum vollen Bewußtsein erwachte Mensch empfindet seine Seele als eine „unendliche innere Anlage" und schließt daraus seine Teilhaftigkeit an der Weltseele. Daß unsere Seele diese Weitungsmöglichkeit besitzt und das Bestreben wie die Kraft, sie auszufüllen mit Vorstellungen, diese dann wieder mit Gefühlen sich umkleiden, bis endlich aus den so umkleideten Vorstellungen ein Wille zur eigenen inneren Geschicksbestimmung sich entwickelt, — das allein ist das den Menschen vor allen anderen uns bekannten Geschöpfen Auszeichnende, das allein hat er ein Recht als göttliche Mitgift zu empfinden, als das Göttliche selbst in der Seele. Aber jede der in die Seele gelangenden Vorstellungen ist einmal über den Weg der sinnlichen Erfahrung gegangen. Und geht ihn immer wieder; in jedem Kinde von neuem; wir übernehmen in diesem Sinne von unseren Eltern nichts „Erworbenes".

Auch wenn diese sinnlichen Erfahrungen selbst schon längst in Vergessenheit geraten sind, liegen sie doch allen, auch den höchst entwickelten Vorstellungen noch zugrunde und werden unter gewissen Bedingungen immer einmal wieder lebendig — wenn eben auch nur gefühlsmäßig. Freilich haben sie sich im Laufe dieses ununterbrochenen Prozesses, den wir Leben nennen, bemerkbar verwandelt; wir nennen sie nun „Ideen", Ideen in der philosophisch-ästhetischen, in der Goetheschen Bedeutung des Wortes, und fühlen uns in ihrem Besitz, im Reichtum ihres scheinbaren Zuströmens, das doch nur ihr Schonvorhandensein verhüllt, als die eigenmächtigen Gestalter unserer Vorstellungswelt. Daß jedoch ihre Entstehung aus der Erfahrung nie ganz vergessen wird, nie ganz vergessen werden kann, das bemerken wir in der Regel erst dann wieder einmal, wenn eine widersprechende neue Erfahrung, wie sie eben ein Kunstwerk zu bieten vermag, die vergessene aus ihrem Schlummer weckt. Ich habe diese Erscheinung oder diesen Vorgang psychologischer Art früher schon als die Auswirkung einer „Logik der Sinne" bezeichnet und ich glaube, es ist Ihnen fühlbar, was damit gemeint ist. Auch die Tätigkeit der Phantasie darf sie nicht ausschalten, wird sie nicht ausschalten, wenn sie sich nicht selbst einer vorgedachten Idee zuliebe vergewaltigt. Denn Phantasietätigkeit besagt ja nichts anderes, als eine Assimilation, ein Zusammenströmen all der mit Gefühlswerten umkleideten, je in unser Seelenleben gelangten Vorstellungen. Es gibt kein besonderes Phantasievermögen, es gibt nur einen besonders ausgezeichneten seelischen Zustand, in dem eingesammelte Schätze der Vorstellungen, samt dem Reichtum der Gefühle, die sich um sie verdichtet haben, als Kraft und Empfindung — im künstlerisch Schaffenden aber als Wille wieder lebendig werden. Es ist an diesem Punkte aller künstlerischen Tätigkeit der Seele, wo sich die Kräfte des Schaffenden von denen des nur Empfangenden scheiden: der Schaffende macht sich seine Vorstellungswelt, seine Gefühlswelt dienstbar durch seinen Willen, — der Kunstempfangende dagegen ist zunächst dem Dargebotenen gegenüber zwar willenlos, aber nicht vorstellungslos. Ob er sich dem ihm entgegentretenden Willen einordnen, ihn zu dem seinigen machen kann, das eben hängt lediglich davon ab, ob jener schaffende Wille Inhalte ausgewählt hat, die auch in ihm, dem Empfangenden, lebendig sind, und ob er sie bei der Auswahl und Behandlung, Gestaltgebung nicht umgebogen hat in eine dem Empfangenden gefühlsfremde Art, ob er die „Logik der Sinne" nicht vergewaltigt hat.

Damit scheinen mir die Gefahren aufgedeckt, die der allein Geltung heischende Macht- und Gestaltungswille des Expressionismus in sich trägt. Leider nicht unbeschadet auch ihres in andere Richtung sich dehnenden Willens, verschmäht diese Kunstrichtung ausdrücklich die Kontrolle am

Objekt — in diesem Falle eben die Vorstellungswelt des Empfangenden —, sie schaltet, wo sie ihr hemmend erscheint, der Idee den reinen Ausdruck zu geben, die Logik der Sinne aus. Und damit selbstverständlich auch die in der Seele festgewordenen Ergebnisse aller durchlaufenen Entwicklung, die sie doch als Hilfs- und Stützpunkte für ihre endlichen Absichten notwendig braucht. Sie verfährt also nach einem willkürlichen, ganz außer aller Erfahrung und allem wirklichen Entwicklungsvorgang liegenden, neu von ihr erfundenen psychologischen Gesetz — will ein solches konstruieren. Sie beruft sich dabei auf die völlige Sonderheit der Genesis der Kunst. Nun haben sich aber die künstlerischen Anlagen durchaus nach keiner anderen Gesetzmäßigkeit entwickelt, als alle anderen Anlagen des Menschen, die zur Erhaltung, Bewältigung und Glückserfüllung des Lebens dienten. Leben und Kunst fließen, nähren sich aus der nämlichen Quelle. Erst auf einer schon sehr vorgerückten Stufe des Geschlechts hat die Trennung stattgefunden in Kräfte des Nützlichkeitsdienstes und solche des künstlerischen Ausdrucks. Bei diesem Prozeß der Emanzipation der letzteren geriet dann wohl allmählich das Wissen oder die Empfindung um ihren Ursprung in Vergessenheit; und lediglich aus diesem Vergessen des Ursprungs konnte dann der Glaube entstehen, es habe um die Fähigkeit des Menschen zur Kunst eine besondere, mystische Bewandtnis. Ein Glaube, der an Befangenheit und Stärke wuchs, je mehr das Leben des Alltags, der Nützlichkeit, mit Mühsal sich beladen zeigte. Und mit dem Anwachsen dieses mystischen Glaubens gerieten natürlich die Ursprünge sinnlicher Erfahrung mehr und mehr — und gern in Vergessenheit. Es ist also nicht neu, sondern nur im Wesen einer solchen, jetzt wieder zu Ehren kommenden mystischen Auffassung des Kunstvermögens, daß man sich jener sinnlichen Ursprünge aus der allgemeinen Mitgift der Natur schämt, sie vergessen zu machen trachtet. Man vergißt dabei um der reichen Hülle willen, die sich um die ersten Vorstellungen gebildet hat, deren wesenhaften Kern.

Betrachten wir die Rolle, die als das erste und nächste Ausdrucksmittel, sowohl für Verständigung wie Gefühlsleben, die Sprache in der kulturellen Entwicklung spielt und fragen wir uns, ob die Willkür, die die neue Kunst ihr gegenüber übt, nicht ein solcher Verstoß gegen die Logik der Sinne ist. Wir wissen, daß alle Kultursprachen im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende einem Bedeutungswandel unterworfen waren, der in sehr häufigen Fällen die ursprüngliche sinnliche Kraft der Wörter verschwinden gemacht hat, wissen aber auch, daß es gerade die Kunst, die Dichtung war und immer noch ist, die jene sinnliche Urbedeutung wieder herzustellen trachtet. Wir wissen ferner, und im Gegensatz zu jener Wandlungstendenz, wie ungemein befestigt der konstruktive Charakter aller Sprachen des Kulturkreises

sich solchem Wandel widersetzt hat; hier herrscht ein erlangtes Übereinkommen, das wir aus eingeborenen Anlagen begreifen müssen, denn selbst in den Sprachen örtlich weit voneinander getrennter Völker scheinen die gleichen oder doch eng verwandten Gesetzmäßigkeiten der Sprache, welche die auf Tätigkeit, Frage und Antwort, Verlangen und Gewähren, auf Raum- und Zeitbegriffe, kurz auf die zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Umwelt gerichteten Beziehungen bezeichnen, ihr Leben zäh zu behaupten. Sie laufen an der Kette der Kausalität wie an der einer unerschütterlichen Logik und bleiben selbst beim Ausbau der Sprache in die Höhen geistiger Spekulationen von Willkür unberührt, müssen es bleiben. Da darf es nicht wundernehmen, wenn dem, der in dieser Gesetzmäßigkeit einen ersten, grundlegenden Kulturwert verehrt, angesichts mancher Erzeugnisse namentlich moderner Lyrik die Empfindung beschleicht, als habe eine Kinderhand die Sprache behandelt wie einen Baukasten, das heißt, sie habe den Inhalt desselben wirr durcheinander gemischt und ordne nun Stein auf Stein, so wie der Zufall sie darreicht, zu einem Gebilde zusammen, das vor allem nur „anders" sein soll als das Muster, nach dem die Steine geformt und aneinander gepaßt sind. Es mag dabei völlig dahinstehen, ob nicht trotzdem ein starkes Gefühl, eine feine Stimmung die Hand geleitet hat, aber die Empfindung für dieses „trotzdem" erkaufen wir in einem ärgerlichen Herumraten an der uns chaotisch entgegenspringenden Form. Alles Gesetzmäßige scheint ausgeschaltet oder vertauscht: was wir zu ertasten gewöhnt sind, tritt uns als Klang, was wir als Geschmack kennen als sichtbare Sinnlichkeit, das Hörbare als Farbe entgegen. Wort- und Satzbildungen bestürmen uns, als wären sie aus den Trümmern einer zerschlagenen Sprache durch eine diesen innewohnende blinde magnetische Kraft zusammengeschossen, so wie Eisenfeilspäne an einen Magnet anschießen. Da belehrt uns aber die Theorie der Schule, daß das durchaus kein Wahnsinn sei, sondern Methode habe, daß es in der Tat darauf ankomme, die „alten abgenutzten Schablonen" zu zerschlagen, daß es sich gerade darum handle, diese im Schlendrian der trägen und meist widersinnigen Sprachentwicklung ihrer lebendigen Kraft beraubten Bilder und Typen loszuwerden und sich von der beengenden Logik des abgenutzten Satzbaues zu befreien. „Wir wissen, daß unser Hinaustreten Kräfte in uns zur Tätigkeit bringt, für die keine Grammatik geschaffen ist" — verkündete kürzlich einer dieser Vorkämpfer für den „Geist". Ich glaube, wir dürfen dieser Tendenz gegenüber doch mindestens feststellen, mit Bedauern feststellen, daß der Dichter mit solchem Vorgehen sich eines wichtigen, ja wie wir sehen unentbehrlichen Mittels auf seine Umwelt zu wirken einer überheblichen Theorie zuliebe begibt.

Ähnliche Erscheinungen beobachten wir in der modernen Malerei.

Ein Grundzug: sie will von den Fesseln der Natur los und neigt daher dahin, elementare Gefühlszusammenhänge zu trennen und deren Glieder auszuwechseln. Besonders betont sie ihre verwandtschaftliche Beziehung zur Musik. Verführt von der vorhin schon erwähnten fast fessellosen Freiheit der Musik, will auch der moderne Maler alles aus seiner Gefühlswelt nehmen und kaum noch etwas aus der Vorstellungswelt, — oder doch, wenn das unvermeidlich ist, die Vorstellung bis zum Unkenntlichwerden in Gefühl auflösen. Glaubt er, daß die vorhandene Verwandtschaft von Farbe, Gestalt, Ton und Rhythmus älteren Künsten unbemerkt geblieben sei? Dann hat er die Alten schlecht gesehen. Der Klang vom Raumformen, die musikalischen Tonwerte der Farben, die Gesetze ihres sinfonischen Kontrapunktes sind lange schon das Seelische aller Malerei. Mit der fortschreitenden Vergeistigung aller Künste sind diese Elemente längst die vorherrschenden geworden, — nur daß deshalb Lionardo, Tizian, Rembrandt, Dürer, Holbein und die Neueren von Poussin bis Corot nicht nötig wähnten, die natürlichen Objekte ihrer Darbietungen zu entstellen. Und doch machten auch sie alles Naturgegebene ihren Zwecken, ihren „Ideen" dienstbar — allerdings, ohne es zu zerstören. Sie lebten eben in ihrer eigenen Seele, nicht bald in der eines Naturmenschen, der sein Totemtier, zur symbolischen Übercharakteristik gewissermaßen, in ein Ornament „bannte", oder in der eines Primitiven, der bei einem Snob in die Lehre gegangen scheint. Hier vergißt der moderne Maler auffällig den vorhin betonten Wandel im gegenwärtigen Naturgefühl, der unzweifelhaft eine Besitzerweiterung gegenüber dem Naturmenschen wie dem Primitiven bewirkte und, wie ich sagte, ein Stück Kulturgefühl dazu bedeutet, das wir den Forderungen des Künstlers nur ungern und nur bedingt zu opfern vermögen. Wenn er also einer ideellen Raumform zuliebe Natur zu verkümmerter Bedeutung herabdrückt, wenn er das vom Innenleben erfüllte Wesen eines Baumes als besenartigen Fleck in sein Bild stellt, oder wenn er gar, immer unter dem Zwang seiner Raumidee, Tiere und Menschen zu aller anatomischen Gesetzmäßigkeit spottenden Ungestalten umschafft, sie aber doch nicht radikal in eine ornamentale Form umwandelt, so daß wir unzweideutig fühlen, mit was wir es zu tun haben: mit einem ornamentalen Symbol oder mit einem nur deformierten, also in seinem Wesen entstellten Naturgegenstand, so erhebt unsere Logik der Sinne Einspruch. Wir fühlen uns nicht, wie von übereifrigen Ausdeutern der neuen Kunstgesetze gern behauptet wird, in unserer Befangenheit der Natürlichkeitsforderung verletzt, vielleicht aber in unserer reich gewordenen Liebe zu den Dingen. Und ein Weiteres: Zu unseren, den Menschen auszeichnenden, wir dürfen wohl sagen angeborenen Eigenschaften gehören die Gefühle für Statik und Rhythmus. Sie liegen jedenfalls

gesetzmäßig in uns vorgebildet. Nur der Mensch geht aufrecht, und kein Tier hält Takt in seinem Gange wie er. Der Begriff der Vertikalen ist in uns mit einem so starken Gefühlswert verknüpft, daß uns ein physisches Unbehagen befällt, wo wir ihn grundlos verletzt beobachten. Und nur der Mensch „teilt des Lebens immer gleiche Reihe belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt". Das ist auch ein Stück „Geist", den sich der Körper gebaut hat, den wir einer Idee nicht opfern können, der vielmehr selbst eine ganz elementare, in unserem Gefühlsleben verankerte „Idee" repräsentiert. Ich füge ein, um nicht mißverstanden zu werden, daß diese gefühlsmäßige Ablehnung der Naturentstellung auf organische Formen sich beschränkt, die, nach Goethes orphischen Worten, von keiner Macht und keiner Zeit zerstückelt werden kann und — sollte! Das hat auch nichts mit der Kleinlichkeit zu schaffen, die sich über die grünen Himmel, die blauen Bäume, das orangefarbene Meer und andere moderne Kunstmittel aufregt und für die damit beabsichtigte sinfonische Harmonie der Farben blind ist. Kein der ästhetischen Empfindung vor Malerei überhaupt zugänglicher Mensch wird das Gefühlsmächtige in gewissen Gemälden Kandinskys verkennen, die ein Lebendiges im organischen Sinne allerdings ganz und gar ausschalten. Und das scheint mir eine Probe zu sein auf hier betonte Unterschiede in der Wahl und Ein- oder Unterordnung der Objekte.

Ist diese beim gemalten Bilde uns immerhin wenigstens begrifflich verständlich, so versagt eine solche verstandesmäßige Auslegung doch häufigst gewissen modernen Werken der Plastik gegenüber. Denn das plastische Kunstwerk steht — abgesehen von dem, gleich dem Bilde auf Flächenausfüllung angewiesenen Relief — als selbständiges, von seiner Umwelt gelöstes Gebilde vor unseren Augen, es sei denn, daß es sich einer Architektur einzuordnen habe. Wo jedoch eine solche bestimmende Idee fehlt, wird unserem Gefühl jede Vergewaltigung und Verzerrung der organischen Form in noch stärkerem Maße unerträglich. Es ist nicht abzusehen, warum hier Eindruckskraft nicht mit organischer Gesetzmäßigkeit verbunden bleiben könne. Bei den hier uns begegnenden Übergriffen ist wohl das Kokettieren mit Primitiven oder gar mit ethnologischen Kuriositäten das treibende Motiv.

Also wollen wir doch wieder der Kunst Gesetze auferlegen? Nein! Wenn hier von Gesetzmäßigkeiten die Rede war, so sollte damit nicht irgendein den Künsten gegebenes Gesetz proklamiert oder in Erinnerung gebracht werden. Wir wollen dem treu bleiben, was wir als leitende Absicht vorausschickten, Verständigung auch über unser etwaiges Versagen vor moderner

Kunst zu erzielen und Einsicht in den Willen unseren jüngsten Künstler. Wir redeten von unseren Gegebenheiten und von unseren, allerdings als gesetzmäßig empfundenen Bereitschaften. Dabei zutage getretene negative Symptome der Empfindungslosigkeit, der Abneigung und selbst der Abwehr sollen noch kein Gesetz konstruieren, sie sollen nur bestehende Beziehungen klarlegen. Ob der Schaffende sie respektieren will, ist seine Sache, liegt in seinem mehr oder minder entwickelten Bedürfnis, auf seine Zeit als Kulturerwecker zu wirken. Er steht vor der Wahl, was er von diesen Beziehungen anerkennen will. Er wird immer, wenn er ein „Eigener" ist, nach ihm immanenten Gesetzen und nicht selten über seine Zeit hinaus schaffen müssen. Allgemeine Wertschätzung ist durchaus kein Gradmesser für die vielleicht heute schon, vielleicht aber auch erst in Menschenaltern empfundene Kraft eines Kunstwerkes. Und der lügt oder heuchelt Selbständigkeit, der nicht wüßte und zugestände, daß er ein gutes Teil seiner Kunstempfindung erst durch gefühlsmächtige Kunstwerke empfangen hat. Nichts erzieht uns zur Kunst so erfolgreich, als die Kunst selbst, weil wir — nach allem Gesagten eigentlich selbstverständlich — vor jedem echten Kunstwerk auch wiederum einen Zuwachs unserer Gefühlswelt erleben. Eines vor allem aber sollte klargestellt werden: daß wir auf dem Wege des Verstandes, den so viele Erklärer der jüngsten Kunstrichtungen mit allen Finessen der Dialektik beschreiten, zur Kunst, auch zu dieser der Neuesten nicht kommen. Zur Kunst gelangen wir nur durch Einfühlung, darum mußte das Vermögen dazu im einzelnen überprüft werden.

Was bedeutet das nun: Einfühlung? — Lange Zeit, Jahrhunderte hindurch hat man, fast ohne greifbaren Erfolg, den Bedingungen des künstlerischen Schaffens und denen des kongruenten Genießens nachgeforscht. Immer stellten sie ein Problem dar, das die wechselndsten und widersprechendsten Ausdeutungen erfuhr. Heute haben sich Freunde und Gegner einer schon erwähnten mystischen Auffassung der Künste fast alle auf dieses Wort Einfühlung und dessen umfassenden Begriff geeinigt. Es wird damit nichts minderes ausgedrückt, als daß alle Wirkung der Kunst — echter Kunst allerdings — auf Beschauer und Empfänger vom Vorhandensein derselben Vorbedingungen abhängig ist, die im Schöpfer beim Schaffen des Kunstwerks lebendig waren. Wie der Künstler aus seinem aufgespeicherten Vorrat von Vorstellungen und der sie umkleidenden Gefühle, die in seine Phantasietätigkeit, gerufen und ungerufen, einfließen, von einem aktiven Willen beseelt ist, die Gebilde seines Inneren heraus ins Licht der Umwelt zu stellen, so müssen im Grunde eben dieselben Vorstellungen und dieselbe Gefühlsumkleidung beim Beschauer und Empfänger vorhanden sein und zu passiver Empfangsbereitschaft in lebendige Erinnerung gebracht werden

können. Wie wir zu einem dem des Künstlers gleichgearteten Reichtum solcher Art kommen? Darauf ist die Antwort: daß unser Leben ja nicht nur in dem besteht, was wir mit dem Verstand ergreifen und unserem wachen Bewußtsein einverleiben: von der ersten Stunde an, da unser inneres Leben, die Tätigkeit unserer wachsenden Seele erwacht, strömt uns durch die Tore der Sinne eine Fülle von Erfahrungen zu, die sich, wenn sie nicht sogleich in Tätigkeit umgesetzt werden, in die Tiefen senken, die wir als „Unterbewußtsein" begreifen. Dort leben sie, unbemerkt vom wachen Bewußtsein, weiter, rücken aneinander, verknüpfen sich und ordnen sich nach uns verhüllt gebliebenen Gesetzen — aber mit voller Sicherheit, mit größerer zweifellos, als sie dem ordnenden Verstande zur Verfügung stünde. Sie scheinen im Todesschlafe zu liegen, bis sie durch ein Erleben, das dem einstmaligen ihrigen gleicht, aufgeweckt werden und nun ihre Geschwister, die im Kleide der Kunst vor sie treten, wiedererkennend begrüßen und sich ihnen in Liebe und unter andächtigem Schauder zuweilen inniglich vereinen. Nur auf diese Weise kommt der Vorgang zustande, den man eine künstlerische Empfängnis nennen dürfte, eine unio mystica, die selbst im Erschauern noch vor dem Erhabenen und selbst Furchtbaren eine seltenste Glückseligkeit bewirkt. Wo diese Verschmelzung nicht eintritt, weil die Seele des Empfangenden leer an solchen schlummernden Gestalten ist, kann keine Kunstwirkung zustande kommen, — höchstens ein mehr oder minder von Zutaten des Verstandes durchsetztes Erstaunen vor einem willkürlich gefertigten Bilde, bald der Welt, bald unverstandener, weil unerlebter Gefühle. Das Werk der Kunst erscheint solchen Bedauernswerten, da es durch kein gleichartiges inneres Erleben vermittelt ist, im günstigsten Falle als eine Künstelei. Als das Produkt spielender Laune des Künstlers, als ein vielleicht Erstaunen weckendes Resultat beneideter Geschicklichkeit. Als solches ist es denn auch den immer „Vielzuvielen" ein Gegenstand, der seinen Preis in sich trägt, den man „erwirbt" als Putz des Lebens, mit dem man sich behängt, angenehm zerstreut oder „sein Heim schmückt", wobei denn immerhin das angenehme Gefühl erwacht, daß man doch Kunstverständnis besitze und sich seiner kulturellen Verpflichtung bewußt sei.

Ganz etwas anderes bedeutet Kunst dem der Einfühlung Mächtigen, der mit schlummernden Vorstellungen erfüllten Seele: da ist sie ein Wahrnehmen und Tatwerden gelebter Inhalte, die bei ihr nur keinen Willen vorgefunden hatten, ihnen Form zu geben. Es ist im weitesten Sinne zutreffend, daß ein Kunstwerk nur von jenem voll verstanden wird, der es nachzuschaffen, von seinen ersten Keimen ab, fähig wäre, — nur daß ihm, außer den technischen Fähigkeiten dazu, die Umsetzung zum Willen gefehlt hat. Nur vermöge solcher Einfühlungskraft entsteht ein inneres, durch eine Gesetz-

mäßigkeit befestigtes Verhältnis zur Kunst. Keine wissenschaftlich erworbene Kennerschaft kann es ersetzen. Und sein tödlichster Feind ist die Abstraktion! Vor jedem Kunstwerk sollen wir uns darum in erster Reihe fragen: was sagt es dir? Was erweckt es an in deiner Seele geheimnisvoll Vorgebautem, Vorgefühltem? Wird die hohe Lust, und zugleich das Vermögen lebendig, seiner Entstehung Schritt für Schritt gefühlsmäßig nachzutasten? Kommt das beglückende Wiedererkennen einer dir geschwisterlich verwandten, ja aus deinem eigenen Blute geborenen Erscheinung zustande? die Erfüllung längst empfundener Sehnsucht? . . . Wo nichts von alledem eintreten will, haben wir die Wahl: entweder uns zu unserer Armut an Einfühlungskraft zu bekennen, oder sie — wenn wir uns ihrer aus tausendfältiger Erfahrung sicher fühlen — ablehnend zu betätigen. Wir stellen mit einer solchen Ablehnung aber einfach nur die Abweichungen fest, die gegenüber unserer inneren Erfahrung in der gleichen Gefühlsgruppe sich auslösen, und mit einer solchen kritischen Ablehnung ist durchaus noch nichts objektiv Gültiges, auch für andere Bindendes ausgesagt, — es wird nur ein bestehendes Unverhältnis aufgedeckt, das durch keine nachträgliche Belehrung verstandesmäßiger Art behoben werden kann, weil hier zwei grundverschiedene Arten inneren Erlebens zusammengestoßen sind. — Das ist sicherlich allem Vorherbetonten gegenüber, und besonders auch im Hinblick auf die daran geknüpften Hoffnungen, die Kunst könne durch eine Allgemeingewalt Menschheitskultur bewirken, eine kritisch wesentlich einschränkende pessimistische Erkenntnis. Wer sie aber richtig erfaßt, wird auch die Wege sehen, auf denen wir, dem Leben einen größeren und weiteren Inhalt schaffend, die Millionen jetzt noch Armer der Kunst entgegenführen können. Ich meine mit der Klarlegung dieser Beziehungen zwischen Kunstwerk und Empfänger ist dem Künstler seine volle Freiheit zugestanden und nicht minder dem Kunstbedürftigen das Mittel dargereicht, durch das er zur inneren Sicherheit gelangen kann. Es ist nie von einem Sollen und Müssen in diesen Beziehungen die Rede, kann davon nie die Rede sein, sondern nur von Anpassungen an gesetzmäßige Beanlagungen, an bestimmte Vorbedingungen, die, im Wesentlichen und ganz Elementaren übersehen oder vernachlässigt, die Werbekraft der Kunst in beklagenswerter Weise einzuschränken vermögen. Beklagenswert besonders dann, wenn das künstlerische Schaffen, statt von einem inneren Notwendigkeitsgefühl, von gefühlsvernachlässigenden Theorien diktiert wird.

Von der Absage an die Natur seitens unseres jüngsten Deutschlands gingen wir aus, und es wurde schon angedeutet, was es uns als Ersatz für

die Natur geben will: nämlich Geist. So müssen wir uns nun wohl noch, nachdem wir erörtert haben, welche Bedenken einem solchen Loslösen vom Grunde der Natur entgegenstehen, auch mit diesem Geist näher vertraut zu machen suchen. Davon sprachen wir schon, daß dieser Geist eine starke politische Prägung empfangen hat und empfangen soll. Bedenken gegen eine solche Verknüpfung von Kunst und Politik werden wir zwar nie ganz unterdrücken können, ihr aber für die Fragen und Sorgen der Gegenwart doch eine Berechtigung zuerkennen müssen. Ein politisch Lied darf uns heute nicht mehr ein garstig Lied sein. Denn nie ist es uns so eindringlich zum Bewußtsein gekommen wie heute, daß eine gesunde politische Gestaltung unseres Lebens die Grundlage bilden müsse einer gesunden, von möglichstem Glück für alle besonnten Humanität, worunter wir eine durchaus auf gleichen seelischen Rechten beruhende Lebensordnung verstehen wollen. Das ist kein neues Ziel in der Menschheitsgeschichte: allen uns bekannten Kulturen hat es einmal vorgeschwebt, — freilich erreicht wurde es, selbst unter den begünstigendsten Umständen, noch nie, oder doch nur für kürzeste Perioden. In der Blütezeit griechischen Lebens faßte es Plato in die ideale Forderung: einer Vereinigung von Menschenwürde und sozialer Pflichterfüllung. Wenn diese Forderung nun aber selbst in Griechenland, dort wo es sich bei ihr um die wenigen tausend Vollbürger der Stadtrepublik handelte, doch nur ein Ideal blieb, so wollen wir daraus die Schwierigkeit ermessen, bei uns die vielen Millionen bisher Enterbter unserer Volksgenossen in eine solche Zielsetzung einzuschließen. Von Wohlfahrt zur Würde, von Würde zur Schönheit — für uns scheint es der Traum vom tausendjährigen Reich. Und dennoch: ist das der Sinn und das Ziel des „aktiven Geistes", der kulturpolitischen Losung unseres jüngsten Deutschlands, so wird kein mit der Zeit Fühlender sich dieser Aufforderung verschließen wollen, — selbst dann nicht, wenn Skepsis der Erfahrung sie als Utopie beargwöhnt. Wir werden aber den in diesem Geiste Tätigen zu unterscheiden haben von dem nur Geistig-Hochmütigen, von dem Desperado der Idee, der im Niederreißen des Bestehenden die Aufgabe erblickt, die zuerst getan werden müsse, und der mit Bilderstürmerwut die Verachtung aller gewachsenen oder erarbeiteten Form in die Welt schreit, wie es recht häufig in der Literatur des jüngsten Deutschlands geschieht. Immer flutet werdendes, ans Licht drängendes Leben über die Form, die Vergangenheit geschaffen hat, hinweg; es darf sich durch sie nicht aufhalten lassen, — aber noch weniger darf es vergessen, daß auch der neue Inhalt nur wieder über den Weg der Form dazu gelangt, sich auszuwirken. Und auch da wird unsere Teilnahme versagen, wo wir — wie es ja unserem merkantilen Zeitalter den Stempel gibt — nur Mitläufertum gewahren, wo

sich Eitelkeit und Spekulation unter der Fahne eines überzeugungsstarken Idealismus doch nur ihr Stückchen Erfolg zu erraffen suchen.

Es war natürlich, daß dieser Geist, der sich „aktiv" nennt, weil er an der Neubildung der Welt mitschaffend tätig sein will, während des Krieges und infolge des Krieges erst voll in Erscheinung trat. Auch fühlen oder ahnen wir wohl alle, daß wir noch immer mitten inne des erlebten Furchtbaren stehen; daß die Revolutionen, die der Krieg gezeitigt hat, besonders auch die deutsche, nur Ventilen zu vergleichen sind, die eine ungeheuere Spannung bisher nur entlasteten aber nicht ausschalteten, noch lange nicht beendet sind, daß wir vor einer völligen Erneuerung der Welt stehen, uns zu ihr bekennen müssen, wenn wir nicht alle — wenigstens das ganze alte Europa — durch den Krieg und die ihm entbundenen Folgen zugrunde gehen sollen. In der Umschmiedung unseres deutschen Nibelungenliedes zum Drama durch Friedrich Hebbel spricht, nach dem Blutgemetzel, dem Burgunden und Heunen in Schwaden, bis auf den letzten Schuldig-Unschuldigen dahinsanken, König Etzel zu Dietrich von Bern:

„Nun sollt' ich richten — rächen — neue Bäche
Ins Blutmeer leiten, doch es widert mich,
Ich kann's nicht mehr — mir wird die Last zu schwer —
Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab
Und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter —,"

der antwortet: „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!"

Das spiegelt mit dichterischer Seherkraft den Inhalt auch der jetzigen Schicksalsstunde: so schwer das Gewicht der uns auferlegten Lasten uns — die Besiegten — niederziehen mag, so daß wir ratlos tasten, wie wir unser Dasein als Volk, als Staat, wiedererlangen können, — viel schwerer noch drücken uns aber auch die jetzt als Sieger sich brüstenden Völker die moralischen Gewichte zu Boden, die dieser entsetzensvolle Mord am Geiste der Welt, samt aller Verschuldung, die ihm vorangegangen, die ihn bewirkt hat, uns allen — allen auf die Seelen legt. Nur ein neuerstehender, aus unserem zusammengefaßten reinsten und angespanntesten Willen geborener Heilandsgeist von tiefster Verinnerlichung, wie er bisher im Bilde des Gekreuzigten unserer Sehnsucht Symbol war, kann die mit dieser Last beladene Welt weitertragen und sie wieder entsühnen. Wo diese Empfindung lebendig ist, ist ihr die Pflicht, mitzuhelfen an dieser Welt- und Seelenerneuerung von der Gegenwart mit zuvor nie erlebter Eindringlichkeit vorgeschrieben. Und an dem ernsten Willen unseres jungen Geschlechts, sich dieser Pflicht hinzugeben, dürfen wir nicht zweifeln. Denn das scheint mir der dennoch große Inhalt, den unser so grauenvolles Schicksal trotzdem ans

Licht gehoben hat, der hinter diesem Zusammenbruch der seither gültigen Weltmoral steht: daß das Volk am letzten Ende der Sieger in diesem Kampfe sein wird, in dem jenes Ideal einer neuen Menschenordnung mit Besonnenheit und Kraft sich umkleidet und so als Tat sich auswirkt. Wenn dieser Inhalt sich bis zur Stunde auch nur in Protesten, im Aufschrei der Schmerzen, der Entrüstungen geäußert, wenn aufbauende Kraft noch keine bezwingenden Taten gezeitigt hat, so müssen wir das zu verstehen suchen und dürfen aus seinen einstweilen noch keine Erfüllung darbietenden Schöpfungen keine Ohnmacht, keine Unmacht schließen: wir alle — insgesamt und auf allen Gebieten — sind jetzt zur Vorläufigkeit geradezu verurteilt. Wir leben in einer solchen Dunkelheit der allgemeinen Verwirrung, der schmerzhaft verzerrten oder irrlichterierenden Leidenschaften, daß der inbrünstige Wunsch aufsteigen muß: könnten wir Menschen uns doch alle, Hand in Hand, zu einem großen Kreise sammeln und mit der vereinten Macht stummen Willensgebetes bewirken, daß Geist und Weisung der notwendigen Tat über uns komme, wie im biblischen Wunder der Pfingsten. Doch da wir ein solches Wunder nicht erwarten, noch herabzwingen können, bleibt uns als die Aufgabe unserer Vorläufigkeit, Werk und Rüstzeug zu schaffen für die noch verhüllte Tat.

Da will es denn vielen scheinen, als wenn die Berufung auf den „Geist", der doch angesichts der vielen, einander schroff widerstrebenden und sich einander aufhebenden Zielsetzungen in aller Wirklichkeit — angesichts der fast immer noch zunehmenden Verwirrung der sozialpolitischen Probleme namentlich — nur übereilte oder unzulängliche, den „Geist" kompromittierende Taten auslösen müßte, — als sei hier eine falsche Losung ausgegeben: als sei es gar nicht so sehr der Geist, dessen wir bedürfen in unserer Not, als vielmehr die Seele, die, von den Überlastungen mit geistigen Forderungen gerade befreit, aus ihrer Ohnmacht, die Wirklichkeit zu gestalten, erst befreit werden müßte. Damit sie endlich ihr Reich, das der Freiheit begründen könne! Denn nur Macht der Seele bewirkt und schafft wirkliche Kultur, — Geist dagegen konstruiert nur immer daran herum, was Schiller den „Notstaat" nannte. Es ist zu fürchten, daß die sich überbietenden Deklamationen über den Geist, den „aktiven Geist", die wir jetzt in Hunderten von neuen Zeitschriften zu lesen bekommen, nicht dazu helfen, das Reich der Seele zu begründen, das wir ersehnen. Wenigstens nicht, solange der Ehrgeiz vorherrscht, sich in intellektuellen Verstiegenheiten geradezu auszutoben. Wir scheinen schon in eine völlig alexandrinische Epoche unserer Kultur eingetreten zu sein, auf deren geistige Vertreter, wenigstens zum großen Teil, genau das paßt, was derselbe Schiller in den Briefen zur ästhetischen Erziehung vom Dilettanten sagt: „daß er das Dunkle für das

Tiefe, das Wilde für das Kräftige, das Unbestimmte für das Unendliche, das Sinnlose für das Übersinnliche" setzt. Ich vermag kein Heil zu erblicken in dieser Überproduktion an Geist und sehe es geradezu als verhängnisvoll an, daß fast niemand mehr einen Begriff hat von dem mühseligen Aufstieg aller Menschheit zur Kultur, daß man glaubt, mit einem raschen Sprung in ein utopisches Zukunftsreich gelangen zu können, nichts mehr davon wissen will, daß ein Geschlecht auf den Schultern des andern steht, und daß der Wahn so allgemein und ohne Hemmung zutage tritt, das Neue sei schon darum allein das Richtige und Gute, nur weil es neu ist. Dem jachen Überschwang des „Jüngsten Deutschland" eine Dosis gesunder Skepsis entgegenzusetzen, ist Pflicht jedes um wirkliche Kultur Besorgten. Skepsis gegen die Leistungen wenigstens, wenn sie auch gegen den ehrlichen Willen sich zur Ruhe zwingt.

Man sagt nun: die Jugend habe immer recht. Darin liege die Gewähr alles Fortschritts in der Welt. Recht hat sie wohl immer in ihrer Kraft, in ihrem Willen, aber unverkennbar ist auch, daß ihre Zielsetzungen immer nur vorläufige sind, daß ihre Ziele selbst, kraft der aller Entwicklung innewohnenden Gesetzmäßigkeit, sich wandeln und wandeln müssen. So daß am Ende einer solchen Entwicklung häufigst zutrifft, was der Franzose Renan mit der Behauptung sagen will, daß jeder Konservative einen Banditen zum Urahn habe. Also gönnen wir — und namentlich wir Alten — jedem Baccalaureus, der da meint, am besten wär's, uns zeitig totzuschlagen, seine ihm unvermeidliche Illusion, die Welt von heute auf morgen verwandeln zu können, und denken wir mit Mephisto-Goethe:

Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein.

Den Ausgleich im Auf- und Niedersteigen der im Menschen sich kündenden Weltkraft dürfen wir als eine allerfesteste Gewißheit bei jeder Bewertung jugendlicher Strebungen, als ein regulierendes Prinzip von unumstößlicher Gesetzeskraft betrachten.

So einfach wie diese allgemeine Erwägung scheinen läßt, liegen jedoch bei der Bewegung, die heute diese Jugend, die uns hier beschäftigt ergriffen hat, die Dinge nicht. Dieser neue Sturm und Drang hat sich länger vorbereitet, als es heute, wo er in den Strom der brennendsten Aktualität hineingerissen wurde, scheinen könnte. Er ist auch nicht erst mit dem Kriege und aus dem Kriege geboren worden, er ist vielmehr die Auswirkung einer schon mindestens durch zwei Menschenalter gärenden Umstellung des Geistes der Jugend selbst. Eines wach gebliebenen Geistes dieser Jugend während der langen Strecke kulturellen Niedergangs, die wir durchlaufen

mußten. In ihn heineingeboren, bedrängt, gequält, und nicht zuletzt im Tiefsten angewidert und beschämt angesichts des allgemein herrschenden Treibens nach Vorteil, nach Verdienenwollen, des Nurwohllebensdranges, umlärmt von einem öden Strebertum in ihren eigenen Reihen, war sich diese wachgebliebene Jugend selbst zum Problem geworden, empfand sie ihr Dasein an eine moralische Verschuldung gefesselt, deren sie, so oder so, tätig oder sich selbst der ihr lebensfeindlichen Atmosphäre entziehend, ledig zu werden suchte. Sah sie doch Hekatomben ihrer Alters- und Zeitgenossen widerstandslos jährlich jenem öden Götzen der Zeit hingeopfert. Damals also schon wurde der Geist der Auflehnung gegen die herrschenden Mächte des Tages geboren und damals auch weit intensiver in der Seele empfunden als im Geiste, der vielmehr zu resignieren geneigt sich zeigte. So bildete eine empfindsame Selbstbespiegelung dieser Jugend den Auftakt zu ihrem heute zutage getretenen Aufruhr. Sie erschöpfte sich anfangs scheinbar in Schilderungen ihres Sichentwurzeltfühlens in einer Gesellschaft, der die Ideale der jugendlichen Seele zu ironischem Spotte Anlaß boten, in der ihr Glück und ihre Schmerzen weder gehört noch berücksichtigt wurden, die ihr die harte Fron auferlegte, ihr innerlichstes Gut täglich und dauernd verheimlichen zu müssen, um sich als gleichwertig dieser Gesellschaft zu erweisen. Als Lohn solcher Unterwerfung zeigte man ihr die reichlichen Möglichkeiten raschen Aufstiegs, als Ziel das „Angekommensein" in behäbiger bürgerlicher Existenz. Und in der Tat brach mit der günstigen Konjunktur dieses kapitalistischen und industriellen Zeitalters für den Teil der Jugend, der jener problematischen Stimmungen sich entschlagen konnte, die goldene Zeit an: sie, diese Jugend, stellte die schneidigsten Industriekapitäne, die gewecktesten Handels- und Finanzgenies für unseren sogenannten glänzenden Aufstieg in der Welt. Den wach Gebliebenen jedoch bot all das für die Ertötung der Seele keinen Ersatz. Wir können in der besseren Romanliteratur der letzten dreißig Jahre die Geschichte dieser jugendlichen Seele lesen: überall finden wir die Leidensgänge junger Menschen, die Schilderungen der Erziehung zu einem Leben, dessen Forderungen zu denen der jungen Seele in grausamem Widerspruch empfunden wurden. Wir werden dort Zuschauer tragischer Untergänge, unterdrückter Auflehnungen, müder Resignationen, in denen die glühenden Flammen langsam verlöschen oder kraftlos unter erstickender Asche ein stilles Leuchten in das eigne Innere noch aufrecht erhalten.

Es war dann erst der Krieg, mit all seinen aufwühlenden Umstellungen der Psyche, der diese müde Resignation in einen offen ausbrechenden Aufruhr wandelte. Das Übermaß des auferlegten Leides, die Empörung gegen den Zwang zur Unmenschlichkeit im Kriegsdienste selbst, vor allem aber

die Unterdrückung und Blendung aller ersehnten Geistigkeit, alles Wahrhaftigkeitsgefühls durch die Brutalität der aufgepeitschten nationalistischen Leidenschaften, das hat die Katastrophe — auch die geistige —, die wir jetzt erleben, ausgelöst. Wohl war beim Ausbruch des Krieges zunächst auch in dieser Jugend ein Aufflammen heroischer Gesinnung bemerkbar, ein Gefühl des Dulce et decorum pro patria mori an Stelle des erzwungenen Verzichtes auf erfülltes Leben, ein Frühlingssturm in den jungen Herzen — wir werden ihn nie vergessen! —, aber rasch gewann dann unter der Kriegsatmosphäre die Idee des Pazifismus im Kreise dieser Jugend Raum, und zwar nun gleich in den leidenschaftlichsten Formen der Empörung gegen jede Art Gewalt. Den Möglichkeiten der Verwirklichung pazifistischer Ideale hat diese Jugend kaum je nachgefragt; die philosophischere Erwägung, daß das Wesen der Welt immer auf Kampf gestellt gewesen war und sein würde, warf sie haßvoll im Ansturm dieser neuen Leidenschaft beiseite. Sie sah nur das Jetzt, das Diesseits mit dem Mord der Menschlichkeit, und das Kommende, das Jenseits einer von dieser — wie sie meinte — letzten Verblendung erlösten, gefriedeten, dem Ideale zugeschworenen Welt. Wenn zwischen diesem Diesseits und Jenseits in aller Wirklichkeit Berge sich auftürmten, so glaubte sie eben, auch diese Berge versetzen zu können. Einer solchen Erscheinung im seelischen Leben gegenüber wird kein menschlich Fühlender ohne Erschütterung bleiben. Aber auch Berge sind nur vom Boden gegebener Wirklichkeiten aus — zwar nicht zu versetzen, aber doch — abzutragen. Der archimedische feste Punkt müßte dazu wenigstens gefunden werden können, und er müßte innerhalb der uns zuständigen Realität gefunden werden. Das übersah die rasche Glut dieser Jüngsten und wir sahen und sehen sie mit Vorliebe Einflüssen sich hingeben von ganz anderer Bodenständigkeit. Einflüssen, deren Gefahren, wiewohl von einer ungemeinen Inbrunst seelischer Ekstasen überdeckt, ruhigerer Einsicht immer offenbarer werden. Ich meine die heute sich immer lauter äußernde Russophilie, die unser Jüngstes Deutschland durchglüht. Und es war mir eine Genugtuung, kürzlich im Testamentswerke unseres Georg Simmel eine Bestätigung dieser geargwöhnten Gefahr ausgesprochen zu finden: Hier wird endlich einmal der Hang russischer Menschen, Dichter und Philosophen durchleuchtet: alle sachliche Bindung, alle Unterordnung unter ein höheres Allgemeines und ein vor allem allgemein Mögliches abzulehnen, von sich fernzuhalten. Die Unfähigkeit, den eigenen Willen, das eigene Bewußtsein dem individuellen Gesetz gehorsam machen zu können, noch viel weniger natürlich den Willen und das Bewußtsein der Umwelt, der Massen. Das Fehlen aller praktischen Moral zur Gestaltung einer nicht nur mitleidigen, sondern auch gerechten sozialen Ordnung.

Mängel der russischen Seele, die jetzt der Welt den in Unmenschlichkeiten ungeheuerster Art sich entladenden Bolschewismus geboren haben! Unsere junge Generation aber unterlag willig der scheinbar welterlösenden Kraft der Ekstasen einiger prophetisch begabter Seelen dieses Russentums — das mit unseren Kulturmöglichkeiten keine aber auch gar keine Verwandtschaft besitzt — und gab so dem Erbfehler unseres Volkes, an fremder Art die eigene entwickeln zu wollen, neuen Spielraum. Man entzündet sich für die asketischen Ideale, für das Erlösungsbedürfnis durch die Wendung zur Jenseitigkeit, die doch eben nur der Unfähigkeit entspringt, das Diesseits zu gestalten, wie wir ihr bei den beiden großen russischen Menschen und noch größeren Künstlern, bei Tolstoi und Dostojewskij, begegnen. Man übersieht die nationalistische Befangenheit des einen, den Mangel an innerer wie äußerer Konsequenz in der Lebensgestaltung des anderen. Der Kraft der Ekstase in jeder geistigen Form beugt sich auch unsere Seele in Ergriffenheit jederzeit willig und gern und unter Bewunderung ihrer Urheber. Ekstase jedoch als dirigierendes Merkmal einer Kultur oder auch nur einer Kunstrichtung muß im Lebenswiderspruch schließlich in sich selbst verbrennen. Und dies um so sicherer, wenn sie im Künstler dieser Richtung statt mit Liebe, wie bei Tolstoi und Dostojewskij, den beiden großen Liebesaposteln, mit geistigem Hochmut sich umkleidet. Bei jedem Hinübergreifen ins religiöse Gebiet namentlich wollen wir nicht dogmatische Fesseln, deren wir uns entledigt haben, mit anderen, neuen vertauschen. Befreiung von allem Dogmatischen ist altes Dichter- und Künstlervorrecht unseres Kulturkreises, Toleranz gegen jede Art religiöser Erfahrung. Wir, das Volk der Reformation, sollten unsere Geschichte ehren und unsere durch jene so opfervolle Erziehung zu geistiger Freiheit. Ein Wort Boussets: „Überall ist kein Entweder und Oder, wahre oder falsche Religion, überall ist Werden, Entwicklung, zur Vollkommenheit strebende Unvollkommenheit.“ Wenn wir nur die Dinge ernst nehmen und sie nie anders zu bevormunden suchen als durch die Belebung und Aufrichtung der seelischen Kraft, den Gott, der in uns ist oder außer uns, der uns geschaffen hat oder den wir uns geschaffen haben, als Symbol unseres ewigen Wesens, „in uns wahr zu machen“, wie Lagarde es ausdrückt.

Darum erkennen wir auch als ein ungemein Wertvolles in unserem „Jüngsten Deutschland“ eben dieses Wiederbeleben der metaphysischen Triebe und Begabungen und nehmen es nicht zu schwer, wenn sich eine darauf gerichtete Absicht gern mit geheimnisvoller Mystik umhüllt und sich darin gefällt, Offenbarungen dieses Geistes als kabbalistisches Geheimnis ins Kunstwerk einzuschmuggeln. In allen Revolutionen, auch in den geistigen, gehört das „Bluffen“ zur wehrhaften Ausrüstung. Und keine

Bewegung dieser Art bleibt frei von charakterlosen Mitläufern, deren einzige Qualifikation die Erhitzung ihrer Gehirne ist.

Wir dürfen also nicht zweifeln: unser „Jüngstes Deutschland" steht im Zeichen unserer Revolution und in Reih und Glied der für sie Kämpfenden. Das war von seinen Ausgängen aus seine schicksalsmäßige Bestimmung. Und steht mit uns jetzt in der ersten Phase des Erfolgs dieser Revolutionierung der Welt. Zu dieser Einsicht aber gesellt sich der brennende Wunsch nach einer glücklichen, von möglichster Besonnenheit dirigierten Entwicklung der ihr dienenden Kräfte. Besinnung und Konzentration auf das Wesentliche ist jetzt vor allem nötig. Eingriffe der Bevormundung im Stile des überwundenen Obrigkeitsstaates wünschen wir dem neuen Geist nicht und uns nicht. Wir hätten von ihnen nichts zu fürchten, aber noch weniger zu hoffen. An gewaltsamen, der natürlichen Kraftauslese widersprechenden Bevormundungen solcher Art scheiterte Platos kulturpolitisches Ideal beim ersten Versuch eines praktischen Ausbaus. Er wollte Kautelen geschaffen sehen für die Berufung derer, die im kulturpolitischen Sinne Führer des Volkes sein wollten: solche des Alters, der Reife, der Würdigkeit. Auch wir würden solche ablehnen. Wir müssen sogar bezweifeln, daß es uns je gelingen könnte, das in Literatur und Kunst tätige — und lärmende — Parasitentum, dieses Proletariat der Pseudogeistigen und der Kunstindustriellen, das, gewissenlos seinen verwüstenden Wirkungen gegenüber, jede Konjunktur auszunutzen versteht, — daß es je gelingen könnte, auch im freien Volksstaate, diese Schädlinge einzudämmen, oder ihnen gar das Handwerk zu legen. Wir begrüßen dankbar den Willen auch der republikanischen Staatsfürsorge für Kunst und Wissenschaft, die uns die Erfüllung des goldenen Zeitalters verspricht. Aber was auch unter der freiesten Staatsform Regierungen und Kommunalverwaltungen da an Schutz und Unterstützung gewähren können, das wird in seiner Wirkung stets aufgewogen und überwogen werden von der Menge des Unwerten, Herabziehenden, ja Nichtswürdigen, das jeder Tag und seine Not gebiert und zu Markte bringt. Da kann der Mensch, da kann ein Volk nur sich selbst helfen durch Hinaufentwicklung zur Kulturbereitschaft. Und die einzige tragfähige Stufe dazu ist ein zu erschaffendes höheres soziales Niveau der Massen, das allen den Weg zur Freiheit der Seele, zur Menschenwürde eröffnete, ein soziales Niveau, das eben Kultur im Sinne unserer großen Erzieher — unseres darin einzigen Schillers vor allem — erst ermöglichte. Kein Gebot von oben oder von außen kann eine dazu führende Pflichterfüllung bewirken, nur die unseren Seelen als Gewissen eingepflanzte Verantwortlichkeit kann das.

Dieser Verantwortlichkeit sich bewußt zu werden, ist darum uns allen, auch dem „Jüngsten Deutschland", seinen Literaten und Künstlern das Gebot der Stunde. Es ist die ernsteste und wichtigste Forderung an alle, die in irgendeinem kulturellen Sinne jetzt Führer ihres Volkes sein wollen, die ihm künstlerisch oder geistig etwas darzubieten haben. Wir müssen in jeder Neigung, in der Befriedigung jedes Bedürfnisses eingedenk sein, daß alles Sichgefallenlassen des Kulturwidrigen, des Herabziehenden, des für Vernunft und Gefühl Schädlichen ein Verbrechen an uns selbst und an der Volkheit ist, — ob es nun auf der Straße, in Schaufenstern, Theatern, Kinos, Vereinen — oder im Kreise der sogenannten guten Gesellschaft frech sich aufdrängt.

Was euch nicht angehört, müsset ihr meiden,
Was euch das Innre stört, dürft ihr nicht leiden,

ruft uns Goethe im Faust durch den Mund der himmlischen Genien zu.

Wir leben in der ernstesten Stunde deutschen, ja europäischen Lebens. Da müssen die, denen viel gegeben ist an Kraft, Geist, sittlichem Bewußtsein und Talent, die wir gern im „Jüngsten Deutschland" zusammengeschlossen sehen, diesen Ruf zur Verantwortlichkeit vor allem hören. Die Zeit der „Vorläufigkeit" muß zu Ende gehen. Die durch das Erleiden des Ungeheueren bewirkten Ekstasen müssen zur Besonnenheit erwachen. Keine Art von Kriegs- oder Entrüstungspsychose darf Zerrissenes und Anarchisches mehr entschuldigen. Was Geist und Kunst fürderhin dem Volke als seelisches Brot darreichen, damit dieses aufleben und allmählich mit Würde sich umkleiden könne, mit Schönheit — es muß geschaffen und dargereicht werden unter dem stets wachen und seine Wirkungsmöglichkeiten — bis ins Einzelne hinein der seelischen Inhalte — stets prüfenden Bewußtsein höchster Verantwortlichkeit.

Eindruckskunst und Ausdruckskunst in der Dichtung.

Von Oskar Walzel.

Sowenig ich neuere und neueste Dichtung bekritteln will, so wenig fühle ich mich als unbedingter Anwalt der Jüngsten. Ich möchte die Kunst von heute begreifen, wie ich seit einem Menschenalter dem künstlerischen Schaffen des Tages seinen Sinn abzufragen suche. Im Gegensatz zu vielen meiner Fachgenossen halte ich es für die Pflicht meiner Wissenschaft, dem lebenden Dichter nicht auszuweichen. Nicht nur weil jetzt gefordert wird, daß Wissenschaft sich wieder eifriger in den Dienst des Lebens stelle als zuletzt, sondern aus längstgehegter Überzeugung trachte ich der Dichtung, die als unmittelbare Gegenwart vor mir steht, abzulernen, wie Dichtung von einst war, als sie noch Gegenwart bedeutete. Und umgekehrt wende ich an die Erschließung der Dichtung von heute, was ich lerne aus der Betrachtung des dichterischen Gestaltens von einst. Da wie dort fühle ich mich auf solchen Wegen immer wieder bereichert.

Fraglich mag bleiben, ob gerade die Künstler von heute dies allseitige Verstehenwollen für wertvoll halten. Sie geben sich als Bekenner und fordern daher, daß man sich zu ihnen bekenne. Der Relativismus gilt als überwunden. Vielleicht indes ist es ganz gut, daß der eine oder der andere immer noch Forschungsmittel einer vergangenen oder vergehenden Welt hinüberrette in die Zukunft. Dann aber wehre ich mich zwar kräftigst gegen die Zumutung, einzustimmen in den gern geübten Brauch eiliger Bewertung des Neuen, also rasch erbrachter und darum wenig haltbarer Werturteile. Aber so völlig bin ich nicht Relativist, daß ich nicht auch Werte feststellen wollte. Neben anderem ist mir, wenn ich eine Erscheinung der nächsten Gegenwart betrachte, von entscheidender Wichtigkeit, ob sie sich als vereinzelter Vorstoß oder als bedeutsames Glied einer großen und zusammenhängenden Bewegung erweist, ob sie in den Wünschen der Gegenwart tief verwurzelt ist oder nicht.

Ohne Zweifel ist die Dichtung, die sich selbst mit einem vieldeutigen Wort Ausdrucksdichtung nennt, in vielen ihrer Erzeugnisse aufs engste mit

der Gegenwart verknüpft. So enge, daß solche Verknüpfung für sie sogar eine Gefahr bedeutet. Denn die Gegenwart beginnt einen ungemein schleunigen Schritt zu gehen. Sie kann daher auch die neueste Dichtung leicht überholen, ja hat sie schon zum Teil überholt. Dichtungen, die nach Frieden und Menschenversöhnung rufen und dem Kriege widersagen (die Ausdrucksdichter und nicht nur sie bieten viele Dichtungen solcher Richtung) wirken heute schon wie etwas Vergangenes, nur noch geschichtlich Wertvolles.

Ausdrucksdichtung! Vor kurzem wagte ich nur ganz zage, die Kennzeichen der Ausdrucksdichtung zu bestimmen. Seitdem ist mir, weil die Ausdrucksdichter sich mehr und mehr zu einem großen zusammenhängenden Ganzen zusammenschließen, das Gefühl für ihre eigentlichen Absichten immer empfindlicher geworden. Schon meine ich, scharf scheiden zu können, was wirklich Ausdruckskunst und nicht bloß Vorbereitung und Übergang ist. Wie immer bei verwandten Umwälzungen fehlt es ja auch jetzt auf dem gesamten Gebiet der Kunst nicht an Übergangsleistungen. Die ältere Schicht greift nach den Mitteln der jüngsten. Sie will mit neuen Augen sehen, gibt indes ihre alten Mittel nicht völlig auf. Die Bilder der Dresdner Künstler, die an der Lennéstraße auszustellen pflegen, bewährten in letzter Zeit, wieviele Eindruckskünstler von gestern jetzt ins Expressionistische übergehen.

Gleiches gilt von den Dichtern. Darum sei hier der Unterschied von Eindrucks- und Ausdrucksdichtung nicht systematisch Zug für Zug dargetan, sondern an einer Reihe von Übergangsdichtungen. Von neuern Erscheinungen taugen solcher Absicht besonders gut drei Werke: Herbert Eulenbergs „Insel", Jakob Wassermanns „Christian Wahnschaffe" und Anton Wildgans' „Dies irae".

Ausdrücklich sei betont, daß ich diese drei Dichtungen nicht schlecht machen will, indem ich sie als Übergangserscheinungen fasse, daß ich ebensowenig sie zu führenden und entscheidenden Meisterwerken zu stempeln gesonnen bin. Sie bezeugen nur recht gut, wie jetzt — sei's gedanklich, sei's in der Gestaltung — Dichtungen, die in einer älteren Schicht fußen, ins Neue und Gegenwärtige hinüberlangen. Und zwar die eine Dichtung mehr, die andere weniger.

Am fernsten steht der Ausdruckskunst Eulenbergs „Insel", trotzdem sie einen der wehvollen Rufe nach Frieden darstellt, die dem neuen Dichtergeschlecht von früh auf wichtig wurden. Die Lyrik Ehrensteins und Werfels, an sich Keimstätte des Expressionismus, ließ den Ruf zuerst ertönen. Leonhard Frank nahm ihn auf in erzählender Gestalt. An drei Dramen, die überhaupt Stufen allmählicher Entwicklung der Ausdrucksdichtung sind, läßt

sich beobachten, wie es von leiser Berührung des Themas weitergeht zu klangvoller Instrumentierung: an René Schickeles „Hans im Schnakenloch", an Goerings „Seeschlacht", an Fritz von Unruhs „Geschlecht". Hasenclevers „Antigone" schritt noch eifervoller hinaus über diese drei. Die „Insel" ist ganz im Sinn der Ausdruckskunst ein Aufruf zur Liebe und gegen die Zerstörung. Der Geist wird aufgeboten gegen die Friedensstörer und Zerstörer.

Eulenberg scheint mir neben Karl Hauptmann und Wedekind einer der wichtigsten Vorbereiter der dichterischen Ausdruckskunst zu sein. So wäre es nur selbstverständlich, daß seine „Insel" einstimmt in Rufe der Jüngsten. Allein gerade die „Insel" weist Züge von Eulenbergs Formwillen, die aufs gründlichste der Ausdrucksdichtung widersprechen. Eulenbergs besondere Vorliebe galt längst den romantischen Komödien Shakespeares. Ganz wie die alte deutsche Romantik liebt er solch gaukelndes Spiel und vor allem das Spiel mit der Bühnentäuschung, das in „Was ihr wollt" und in verwandten Dichtungen Shakespeares sein lustiges Wesen treibt. Diesmal greift er obendrein mit Absicht Gestalten aus dem „Sturm" auf. Prospero und Miranda, Ariel und Kaliban finden in der „Insel" Gegenstücke. Schon die Überschrift von Eulenbergs Drama verrät stoffliche Verwandtschaft mit dem „Sturm". Überdies kehrt eine verwandte Gedankenwelt wieder. Und so haben auch die einzelnen Gestalten Eulenbergs ähnliche Ziele zu verfolgen wie ihre Urbilder bei Shakespeare. Allein — und das bezeichnet Eulenbergs künstlerisches Wollen — sein Ariel, den er Alertes nennt, wird in unverkennbarer Steigerung von Shakespeares Bräuchen völlig zum Träger eines romantisch-ironischen Spiels mit der Bühne und einer humorvollen Ironie, die sich selbst belächelt. Wie ein Schmetterling flattert Alertes durch das Stück, stets bereit, durch kunstvoll geformte Verse andern und sich wegzuhelfen über den Augenblick und über dessen Nöte. Am Ende aber verrät er sein Geheimnis durch die Worte: „Leicht ist jedes Erdenleben, wenn man es in Verse zieht."

Wirklich bezeichnen die Worte den geistigen Mittelpunkt des ganzen Spiels. Die Kunst erlöst vom Erdenleid. Das Leben verliert seine drückende Schwere, wenn es sich im Spiegel der Dichtung erblickt. Ein weiser Greis, der Schlimmes erfahren und in jäher Leidenschaft selbst einst gefehlt hat, lebt mit wenigen Getreuen auf einer Insel. Einen Tempel hat er errichtet, in dem er mit den Seinen das Werk der Selbstbesinnung treibt, nicht durch sorgenvolles Denken, sondern durch mimisch-allegorische Darstellung des Geschickes der Menschheit. Also abermals eine Gelegenheit zu shakespearischem und romantischem Spiel mit dem Bühnenspiel: eine Aufführung innerhalb des Dramas steht in der Mitte des Ganzen. Feindliche

Mächte zerstören den Frieden der Insel und stecken den Tempel in Brand. Aber der Tempel wird wiedererstehen und seine Aufgabe von neuem erfüllen. Auch künftig sollen Verse das Erdenleben hier leichter machen.

Dichterisches Schaffen erlöst den Dichter vom Leid. Eulenberg darf sich auf Goethe berufen. Goethisches klingt in der „Insel" vielfach an, Goethes Gedankenwelt wie seine Form. Unter den Gedichten, mit denen Alertes den Teppich dieser Dichtung bestickt, ist eines so ganz in Goethes Ton gehalten, daß es vielleicht als glücklichste und erfolgreichste Nachbildung von Goethes Lyrik gelten darf. Wichtiger ist, daß Voraussetzung der stärksten und echtesten Schöpfungen Goethes war, schwere und drückende Erlebnisse durch ihre künstlerische Gestaltung zu überwinden. Wenn das erlebte Leid zum Kunstwerk geworden, hatte Goethe sich selbst zu seelischer Gesundung durchgerungen. Er zog das Leben in Verse und es wurde ihm leichter. Allein kaum dürfte Goethe das wie einen Grundsatz seiner Lebenskunst empfunden haben. Er wäre sonst einer Anschauung nahegekommen, die er immer wieder bekämpfte. Er schied strenge Leben und Dichtung. Er verwarf das Treiben anderer, die sich das Leben zur Poesie machen wollten. Die deutschen Romantiker hingen solchen Wünschen nach. Darum sah Goethe in ihnen Lebensdilettanten. Gefährlich nahe aber steht Eulenbergs „Insel" solcher gewollten Poetisierung des Daseins.

Eulenberg wollte sichtlich erkennen lassen, welche Bedeutung die Kunst für den Menschen hat. Sie ist dem Menschen unentbehrlich, weil sie ihm das Lebensleid stillen kann. Doch unter der Hand geriet ihm der Gedanke zu einer Verklärung romantischen Spiels mit dem Leben. Wie dies Spiel mit dem Leben ist aber auch das romantische Spiel mit dem Bühnenspiel dem Lebensgefühl der Ausdruckskunst durchaus fremd. Die Ausdruckskunst nimmt das Leben wieder zu ernst, als daß sie sich in solchem Scherzspiel erginge. Sie rückt in vielen Stücken von Goethe ab, weil ihr seine Lebensauffassung zu ästhetisch ist. Vollends kehrt sie sich weg von den romantisch-ironischen Scherzen, in denen der Dichter die Welt und sich selbst bespöttelt. Der Eindrucksdichtung war dies Treiben noch sehr lieb gewesen. Der Eindrucksdichter Schnitzler ließ die alten romantischen Bräuche mit virtuoser Kunst zu neuem Leben erwachen. Solche Stimmung ist jetzt vorbei.

Eulenberg aber geht nicht nur, wenn er Leben in Poesie umsetzt, über Goethe hinaus. Noch anderes, das in der „Insel" ganz goethisch zu klingen scheint, hat einen ungoethischen Nebenton. Der alte Weise, der sich auf die Insel zurückgezogen hat, huldigt beschaulicher Betrachtung des Lebens und der Natur. Sie wäre goethisch zu nennen, schlösse er sich nicht unbedingter ab vom Jenseits und beschränkte er sich minder genau auf das

Diesseits. Schon Goethe war metaphysischer als Eulenbergs nachdenklicher Greis. Ganz aber widerspricht diese bewußte Diesseitigkeit den Absichten der Ausdruckskunst. Kaum dürfte einer von heute die Philosophie schlechthin zu einer Spottgestalt machen, wie sie es in dem allegorischen Spiel ist, das im Tempel der Insel zur Aufführung kommt. Und weil die Menschen Eulenbergs nicht hinausgreifen wollen über die engen Grenzen des Menschenlebens, so erscheinen die Waffen, mit denen sie sich gegen die Zerstörungslust anderer wehren und ihr eigenes Leben wahren wollen, schier machtlos. Was bleibt ihnen anderes als eine ichsüchtige Abschließung von der bösen Welt? Jetzt aber will der Mensch wieder vom eigenen Erdenleid genesen, indem er das Leid des andern mittragen hilft. „Liebe" steht wohl auch als Überschrift auf dem Tempel der Insel. Aber es ist nicht die alles umfassende, allerbarmende Liebe, die von Dichtern der Ausdruckskunst verkündet wird. An dieser Stelle geht Eulenberg am weitesten ab von dem neuen Lebensgefühl. Nicht einmal die klassische Stille, in die sein Werk ausklingt und die von expressionistischer Steigerung zur Ekstase nichts weiß, stempelt die „Insel" so unzweideutig zu einer Schöpfung der Kunst von gestern.

Mitleid, Aufgehen im Mitmenschen, Anteil an seinem Schmerz, der Versuch, mit gelinder Hand fremde Wunden zu heilen: all das war ja von Anfang an der Boden, auf dem die Dichtung gegen den Krieg stand. Der Franzose Claudel hatte schon vor dem Krieg mit Werken von solch sittlicher Stimmung in Deutschland Jünger geworben. Wiederum vertrat zu Beginn der Ausdrucksdichtung die Lyrik der Ehrenstein und Werfel diesen Standpunkt. Die Strömung erbarmungsvoller Liebe ist inzwischen so übermächtig geworden, daß sie den Vorkämpfer mitleidloser Sittlichkeit, daß sie Nietzsche überflutet, ja weggeschwemmt hat. Georg Kaisers „Koralle" zeichnete in Nebengestalten zeitgenössische Abbilder des heiligen Franziskus. Menschen, die aufgewachsen sind im größten Reichtum, die reuelos genossen haben, werden eines Tages von Ekel gepackt vor dem Gelde und vor den Mitteln des Gelderwerbs eines Milliardärs. Sie werfen den Reichtum von sich, um fortan den Armen und Bedrückten anzugehören, die dulden müssen, damit einige wenige ungeheuren Reichtum ansammeln können. Es ist der Haß gegen die Mechanisierung des Lebens, gegen den Kapitalismus, der aus der Mechanisierung seine Kraft holt, gegen das reiche Bürgertum, das sich auf Kosten der Armen dem Wohlleben hingibt.

Jakob Wassermanns „Christian Wahnschaffe" stellt das allmähliche Werden eines Franziskus in unmittelbarer Gegenwartswelt vor. Auch Wassermann hat von vornherein Eigenheiten an sich, die an die Ausdruckskunst gemahnen. Wenn anders Heinrich Mann zum Expressionismus zu

rechnen ist, so kann auch ein Dichter wie Wassermann, der vielfach an Heinrich Mann erinnert, der neuen Welt nicht völlig fernstehen. Doch die Einstellung der ganzen Erzählung von Christian Wahnschaffe widerspricht von vornherein dem Stil der Ausdruckskunst und ist durchaus im Sinn des Realismus gehalten. Realistische Dichtung, nicht etwa bloß der Impressionismus, liebt es, alter verundeutlichender Überlieferung das wirkliche Bild eines Lebensvorgangs der Vergangenheit gegenüberzustellen. Legendenhafte Verklärung übermalt die echten Züge des Lebens. Als Hebbel seine Judith formte, wollte er zeigen, wie es tatsächlich in der Seele einer religiösen Heldin aussieht, wieviel Leid ihr die religiöse Tat bringt. Kellers sieben Legenden sind vielleicht die bezeichnendsten Fälle für solches realistische Beseitigen einer altehrwürdigen Übermalung. Gerhart Hauptmann schuf seine „Griselda", um zu erweisen, aus welchen seelischen Voraussetzungen der liebende Gatte zu einem Peiniger der Dulderin werden konnte. Wie es eigentlich gewesen ist, wieweit die Überlieferung den wirklichen Verlauf an entscheidendster Stelle mißversteht, wollen gleich Hauptmann viele Eindrucksdichter dartun, wenn sie Stoffe der Sage oder der Legende aufnehmen. Auch Wassermann hat verwandte Absichten. Freilich geht er nicht zurück zum heiligen Franziskus selbst und zeigt nicht, wieviel Hindernisse sich dem Apostel des Mitleids auf dem Wege zu seinen Zielen entgegenstellten. Aber er entwickelt Zug für Zug, wie schwer und wie leidvoll es ist, heute die Bahn des Heiligen von Assisi zu beschreiten.

Bis ins kleinste soll getroffen werden, was ein Franziskus unserer Tage erlebt und wie die Welt ihn verkennt. Schon die Ausführlichkeit der Darstellung, die Überfülle der aufgewendeten Einzelzüge, das gewaltige Aufgebot von Menschen, zwischen denen sich das Leben Christian Wahnschaffes abspielt, die eindringliche Zeichnung der Umwelt, alle diese Mittel, die Wirklichkeit genau wiederzugeben, gehören dem Impressionismus an. Ein seelisches Werden spielt sich Schritt für Schritt ab, wie nur eine Dichtkunst, die auf seelische Zergliederung Wert legt gleich dem Impressionismus, es sich zur Aufgabe macht. Dieses langsame Vorwärtsschreiten hat nichts von dem Jähen und Ekstatischen der Ausdruckskunst. Von bewußter Dämpfung der Stimmung dürfte gesprochen werden, wenn nicht, je mehr der Roman fortschreitet, um so merklicher Eigenheiten der Sensationsdichtung zu verspüren wären. Zuletzt wird Wassermanns umfängliche Erzählung zur Geschichte der Aufdeckung eines schweren Verbrechens. Und wenn es auch nicht wie bei Eugen Sue und bei dessen Gefolge hinausläuft auf unerbittlich strenge Bestrafung des Verbrechers, wenn der Verzicht auf diese beliebte Schlußwendung vielleicht einer der eigentümlichsten Griffe von Wassermanns Roman ist, es bleibt gleichwohl genug übrig, was der Schauerromantik angehört.

Dem deutschen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts darf als Ruhmestitel gelten, daß er von der Schauerromantik abgekommen ist. Er dankt es besonders dem künstlerischen Feingefühl Gottfried Kellers. Gutzkows Romane des Nebeneinanders aus der Mitte des Jahrhunderts hatten sich durch gleichzeitige französische und englische Erzählung wieder völlig in die äußerliche Spannung des Schauerromans drängen lassen. Die Folge war, daß die ausdrücklichen Vorkämpfer des Schlichtbürgerlichen von der Art Gustav Freytags und Wilhelm Raabes, daß vollends Spielhagen und im Roman sogar Paul Heyse ein beträchtliches Stück Sensationsmache beibehielten, trotz allem Gegensatz zum jungdeutschen Wesen und zu dessen Anwalt Gutzkow. Noch F. Th. Vischer versetzte zu Kellers Befremden an einer Stelle seiner eigenwilligen Erzählung „Auch Einer" ein Stück Schauerromanhaftigkeit mitten hinein in eine Umwelt von grundverschiedener Haltung. Keller schaltete diese billigen Reizmittel je länger desto bewußter aus. Der deutsche Roman, der sich ihm anschloß, verzichtete um 1900 dort, wo er seine höchste künstlerische Höhe erstieg, etwa in den älteren Erzählungen Ricarda Huchs, durchaus auf diese bequemen Lockungen.

Allein wie sonst scheint auch auf diesem Feld der Wechsel von Wirkung und Gegenwirkung unerläßlich zu sein. Einer Zeit, die in sich die übereilige Beweglichkeit des Kinematographen trägt und diesem Hort schauererregender Vorführungen daher zuneigt, mag die künstlerische Gelassenheit von Dichtungen ohne äußere Spannung nicht länger genügen. Wieder wie einst Schiller erwog man die Frage, ob die Mittel des Sensationsdichters sich nicht künstlerisch adeln und dann auch für echte Dichtung verwerten ließen. Hinzu kam die rasch zunehmende Vorliebe für die Groteske. Ob Meyrinks „Golem" und „Grünes Gesicht" wirklich geglückte Versuche sind, den Schauerroman auf eine höhere Bahn zu lenken, stehe dahin. Ohne Zweifel aber wurde durch Frank Wedekinds Groteskkunst den jungen Dichtern das waghalsige Spiel mit Leben und Tod, das der Schauerdichter liebt, zu etwas Selbstverständlichem. Die Ausdrucksdichtung fand Schauerromanhaftes schon vor an den Stellen, von denen sie ausging. Groteske ist ihre liebste Ausdrucksform. Ekstatisch, wie sie sich gibt, steigert sie sich mit starker innerer Spannung mühelos auch zu starker äußerer Spannung. Widersprach das Sensationelle einst gründlichst dem Verhalten der bürgerlichen Dichter, die es trotzdem nicht entbehren wollten, so ist es ihren Gegenfüßlern aus dem Umkreise der Ausdruckskunst wie etwas Notwendiges von vornherein eingeboren. Es entspricht ihrem Stil.

Wassermann aber bringt Schauerromanhaftes, ohne auch nur von ferne das Gebiet der Groteske zu berühren. Er leiht mit fühlbarer Absicht seinen Menschen, voran seinem Christian Wahnschaffe, nicht die übermäßige

innere Spannung, die sich ekstatisch entladen müßte. Er erhebt keinen Anspruch auf eine Durchgeistigung des Stoffs, die an sich schon künstlerischen Adel bedingen könnte. Sein Christian Wahnschaffe ist durchaus keine metaphysische Natur, er trägt nichts in sich von einem überwältigenden seelischen Schwung, der ihn selbst und seine Umgebung über alle Grenzen des Alltagslebens hinwegführte. Wassermann stellte sich vielmehr eine ganz andere künstlerische Aufgabe. Ihm lag daran, einen Menschen von geringer Geistigkeit seelisch zu erschließen, der halb unbewußt zu Entscheidungen weitergeschoben wird. Dieser Franziskus, der aus der Welt der Großindustrie von heute kommt, kann seine Wandlung kaum begreiflich machen, sich nicht und andern nicht. Er findet für die Aufgabe, die er fortan lösen möchte, nur bildhafte Worte, die andeuten, aber nicht erklären. Von Mensch zu Mensch will er gehen und jeden aufsperren, das Leiden herausnehmen wie die Eingeweide aus einem Huhn.

Würde indes eine Gestalt solcher Art immerhin noch der Ausdrucksdichtung gerecht, sie bedeutet ohne Zweifel im Gegensatz zu neusten dichterischen Wünschen kein Bekenntnis des Dichters. Wassermann meidet den Anschein, als wolle er alles Mitgefühl seinem Christian Wahnschaffe zuwenden und dessen Gegner mit Absicht ins Unrecht setzen. Er will gleichmäßig allen gerecht werden. Er will den einen wie den andern verstehen. Er urteilt nicht und verurteilt nicht. Er fahndet nach Standpunkten, von denen aus jeder in seinem eigenen Sinn recht behält. Er verharrt bei sittlichem Relativismus. Er tut es im Dienst künstlerischer Objektivität.

Wiederum zählt zu den großen künstlerischen Taten Gottfried Kellers, daß er es verschmähte, dem Bösewicht, der mit ein paar karikierenden Strichen rasch und leicht zu zeichnen ist, Raum in seinen Erzählungen zu lassen. Keller sah seine Menschlein (kellerisch zu reden) mit echtem Wohlwollen. Er dachte selten daran, Gut und Schlecht aufeinanderprallen zu lassen, sondern verriet die Schwächen der sogenannten Guten und ließ den sogenannten Schlechten das Bewußtsein, mit berechtigten Waffen für ihr Recht zu kämpfen. Theodor Fontane ist ein verwandter Meister der sittlichen Abtönung. Bewußter noch als Keller schenkt er sein Wohlwollen den Menschen, vor allem den Frauen, die von strengern Richtern unbedenklich verurteilt würden. Und wenn auch wie bei Keller leicht zu erkennen ist, wem Fontanes Vorliebe sich zuwendet, so beläßt er etwa dem Manne, der mehr aus übermäßiger Hochachtung vor gesellschaftlichen Vorurteilen als aus innerm Drang seine Gattin, Fontanes Liebling Effi Briest, verstößt, alle gewinnenden Züge, die ein gesetzter, korrekter, aber unjugendlicher und seelisch etwas eingeengter Weltmensch haben mag.

Keller und Fontane und alle, die mit und nach ihnen ein verhältnismäßig gleiches Wohlwollen für ihre Geschöpfe bewährten, durften sich auf Goethes Vorgang berufen. Ausdrücklich nahm, nicht für seine Erzählungen, aber für sein Drama „Clavigo", Goethe in Anspruch, mit Absicht den Bösewicht ausgeschaltet zu haben. Tragik ersteht im „Clavigo", nicht weil einer aus niedrigen Gründen der Hauptgestalt entgegenarbeitet, sondern dieser Gegenspieler meint, das Beste und Tauglichste zu wollen. Nur weil er einseitig dem Verstand des Weltmenschen huldigt, erweckt er Unheil, wo er Gutes stiften möchte.

Hebbel verbannte in voller, wenn auch nur nachträglich erkannter Übereinstimmung mit Hegel den Bösewicht durchaus von der Bühne. Er war überzeugt, daß die großen Tragiker der Vergangenheit (voran Shakespeare) des Bösewichts nicht bedurften, sondern noch den furchtbarsten Charakteren ihr Lebensrecht ließen. Gleiches sittliches Recht, volle sittliche Ebenbürtigkeit möchte Hebbel seinen tragischen Persönlichkeiten zuweisen. Ihr sittliches Unrecht wird nur bedingt durch die Tatsache, die für Hebbel unverrücklich feststand, daß Sittlichkeit etwas Werdendes und nicht etwas unveränderlich Gleiches sei. Spieler und Gegenspieler vertreten eine Sittlichkeit, die einst überholt werden wird von einer reineren und echtern. Es kann sich nur fragen, wer von den beiden dieser künftigen Sittlichkeit näherkommt.

Schiller hielt an ewigen sittlichen Maßstäben fest. Für Schiller ist Sittlichkeit etwas Absolutes. In Hebbels Sinn brauchte Max Pikkolomini einem Wallenstein, der vom Kaiser abfallen will, nur entgegenzuhalten, daß eine ferne Zukunft solchen Verrat für gerechtfertigt hinnehmen könne, nicht aber die Gegenwart. Die Zeit werde einmal kommen, wo alles wie Wallenstein denke. Vorläufig aber sei Wallenstein durch seine Pflicht gebunden. Wie unschillerisch das ist, bedarf keines Nachweises.

Je weiter das Jahrhundert fortschreitet, desto unbedingter wahrte das tragische Drama die gleichmäßige sittliche Berechtigung von Spiel und Gegenspiel. Selbst ein Sittlichkeitsapostel von der Strenge Ibsens trug hebbelisch die Anschauung von dem Werden und Wechseln sittlicher Überzeugung in seine Stücke. Er gab es auf, böse Menschen zu zeichnen und zu Voraussetzungen der Tragik zu erheben. Noch unbedingter ging denselben Weg Gerhart Hauptmann. Gegen Hauptmann und gegen die Dramen der Eindruckskunst, aber auch gegen Hebbel verfocht am Ende des 19. Jahrhunderts Paul Ernst die Ansicht, daß aus sittlichem Relativismus echte Tragik überhaupt nicht abzuleiten sei. Er forderte wieder absolute sittliche Maßstäbe, also auch den Gegensatz von Gut und Böse für das Trauerspiel. Schon Euripides untergrub nach Ernsts Überzeugung die Tragödie,

weil er, der Sohn des Zeitalters der Sophisten, mit ihnen relativistische Sittlichkeit vertrat. Hier sei nicht mit Ernst gerechtet und etwa auf Aristoteles hingewiesen, dem in vollem Widerspruch zu Ernsts Annahme Euripides für den tragischesten Dichter galt. Hier ist nur wichtig, daß Ernst vorwegnahm, was inzwischen zu einem Glaubenssatz der jüngsten Tragödie geworden ist. Sie ist Gegenpol des Dramas der Eindruckskunst auch wegen der Wiederaufnahme des Bösewichts. Sie geht nicht länger darauf aus, jeden, auch den Unsittlichen zu verstehen.

Welche Bedeutung für die Eindruckskunst der Wunsch hatte, in der Tragödie alles Gewicht auf solches Verstehen zu legen, erhärten einige Dramen Hauptmanns. In „Michael Kramer" oder in „Kaiser Karls Geisel" wird tragisches Leid zu einem Leiden, dasin der Unfähigkeit wurzelt, einen Menschen und seine seelischen Voraussetzungen zu begreifen. Das Leid ist behoben, die Tragik verliert ihre Bitternis, sobald ein Verstehen möglich wird. Für Michael Kramer ist sein Sohn Arnold, für Kaiser Karl der blonde Irrwisch Gersuind ein sittliches Rätsel. Wenn dann Arnold und Gersuind tot sind, geht versöhnend und verklärend den beiden Alten auf, wie beschaffen die Seelen waren, an denen sie litten. Sie begreifen und fühlen sich erlöst.

Nichtverstehenkönnen ist Tragik für Hauptmann. Dieser Auffassung löst sich der Begriff des Bösen in nichts auf. Heute waltet das Böse wieder ohne Einschränkung in der Tragödie. Bis zur bequemen Karikatur des Bösewichts geht das weiter. War es indes nicht wie eine unbegreifliche Überraschung, als zum erstenmal wieder das Böse ohne jeden Anspruch auf das Recht, begriffen und daher verziehen zu werden, die Bühne betrat? Paul Claudel brachte diese Überraschung. Hasenclevers „Sohn" von 1914 war dann auf deutschem Boden einer der ersten Versuche auf gleicher Bahn. Er überholte Claudel um beträchtliches an Strenge gegen den Bösewicht.

Von dieser Seite kommt Eulenbergs „Insel" der jüngsten Dichtung noch einmal nahe. Böses und Gutes wird in der „Insel" klar geschieden. Der Herr der Insel hat gegen Böses und gegen Böswilligkeit zu kämpfen.

Anton Wildgans trat mit seinem „Dies irae" endlich auch über zu einer Tragik von nichtrelativistischer Sittlichkeit. Er gab auf, was in seinen ältern Bühnenversuchen an Fähigkeit waltete, den sittlichen Standpunkt anderer zu begreifen.

Befremdet es, daß ich Wildgans zum Übergangsdichter stemple? Er hat, mehr vielleicht in der Form als im geistigen Inhalt, schon so viel vom Expressionismus an sich, daß er vielen wohl als unbedingter Vorkämpfer des Neuen gilt. Allein gerade der Schritt, den er von „Armut" und „Liebe"

zu „Dies irae" noch zu tun hatte, spricht für seinen ursprünglichen kraftvollen Zusammenhang mit der Eindruckskunst und mit deren Verzicht auf sittliche Maßstäbe von absoluter Geltung.

Sittliches Bekennertum war ihm allerdings von Anfang an eigen. Wenn jetzt im „Dies irae" der Vertreter von Wildgans' Weltanschauung und des Dichters Sprachrohr, der Bettelarme, Verfemte, die Lehre vom Mitleid eindringlich gegen einen eigensüchtigen Willensmenschen von der Prägung Nietzsches verficht, so war schon „Armut" ausgeklungen in verwandte Töne. Doch in „Armut" sind Sohn und Tochter ihrem Vater seelisch aufs engste verbunden. Waltet zwischen den Kindern und der Mutter ein wechselseitiges Nichtverstehen, so schwindet nach dem Tode des Vaters auch dieser Gegensatz dahin.

Mit „Dies irae" hingegen lenkt Wildgans ein in die vielbeschrittene Bahn neuerer Dichtungen, die zwischen Eltern und Kindern, auch zwischen Lehrern und Schülern, also zwischen zwei Altersschichten eine unüberbrückbare Kluft eröffnen. Schier sind wir dieser Anklagedichtung, die zugunsten der Jugend den Vertretern des reifen Alters Krieg ansagt, schon überdrüssig. Zu oft wurde das abgewandelt und zuviel Wiederholung ergab sich da. In „Christian Wahnschaffe" bleibt es allerdings bei dem Gegensatz zwischen dem Sohn und den Eltern. Eine Anklage, gerichtet gegen die Eltern, hätte dem ganzen Wesen des Romans widersprochen. Mit stärkerer sittlicher Betonung macht sich der Gegensatz zwischen dem Vater und den Kindern in Kaisers „Koralle" geltend. Freilich nicht so unversöhnlich scharf wie in Hasenclevers „Sohn". Johst oder Reimann legen schwereres Gewicht auf den Zusammenprall von Lehrern und Schülern. Ganz anders hatten im Zeitalter der Eindrucksdichtung Otto Ernst oder Max Dreyer Anklagedramen gegen schlechte Lehrer geschrieben. Sie setzten neben den schlechten Erzieher den guten und machten ihn zum Freund der Schüler. Um so wichtiger bleibt, daß schon im Jahre 1891, also in der Frühzeit des Naturalismus, Frank Wedekind mit „Frühlings Erwachen" alles vorwegnahm, was jetzt gedichtet wird von der Unfähigkeit der Eltern wie der Lehrer, dem Heranwachsenden sein Recht zu lassen.

Wildgans gibt in „Dies irae" dem Gegensatz zwischen Eltern und Kind noch eine besondere Wendung. Nicht schlechtweg stehen Alter und Jugend einander gegenüber. Diesmal geht ein Sohn zugrunde, weil seine Eltern in ewigem Hader leben: der Vater ein hochgemuter und willensstarker Träger strenger geistiger Ansprüche, die Mutter seelisch beengt, stolz auf ihre Abkunft aus wohlhabenden, aber philisterhaft kleinbürgerlichen Kreisen. Der Unfriede, der daheim herrscht, die dauernden Versuche des Vaters, den Sohn auf seine Seite zu bringen, der Mutter, ihn gegen den Vater auszu-

spielen, der unaufhörliche Ansturm auf das Gemüt des Sohns: alles untergräbt seine Seele und zerstört ihre Willenskraft. Nur in freiwilligem Tode meint er Erlösung finden zu können. Bloß als Verstärkung tritt zu diesen Gründen des Selbstmords die gewaltsame Natur des Vaters, dessen Liebe zum Sohn sich nur in der Form seelischer Vergewaltigung äußern kann. Er möchte ihn so hart schmieden, wie er selbst ist, und vernichtet, was unter gelinderer Hand blühen und reifen könnte. Er kennt nur ein Heil für den Sohn: er soll werden, wie der Vater ist. Mit wuchtigem Griff jätet er aus, was von andern in des Sohnes Seele gepflanzt wird.

Also ein eigentümlicher, nicht alltäglicher Fall. Nicht das typische Leiden eines Heranwachsenden, nicht die Gegensätze, unter denen tausende dulden, stehen in Frage. Das nähert den „Dies irae" der Eindruckskunst, nachdem die beiden ersten Stücke von Wildgans schon weit mehr und durchaus im Sinn des Expressionismus auf allgemeiner menschliche Fälle ausgegangen waren. Typische Züge verschämter Armut führte Wildgans' Erstling vor. Seelisches Leid, das zwischen Mann und Weib erstehen kann, auch wenn sie enge zusammengehören, tut sich auf in „Liebe". Stark ist der Gegensatz zu den ausgeklügelten Erlebnissen von Menschen ganz persönlicher Prägung, die in Schnitzlers Dramen feinfühlig und mit scharfem Spürsinn für seelische Absonderlichkeit entwickelt werden.

Der Vater in „Dies irae" ist eine Ausnahmegestalt, ist eine ungewöhnlich starke und ungewöhnlich durchgeistigte Persönlichkeit. Neben der keifsüchtigen und kurzsichtigen Mutter erscheint er wirklich wie etwas Wertvolles. Noch wenn er im Kampf für seine Überzeugung der Selbstgerechtigkeit verfällt, läßt sich mit ihm fühlen, kann sein Leiden als etwas Tragisches mitempfunden werden. Es scheint, als sei diese Gestalt, mag sie auch mitschuldig sein an dem Selbstmord des Sohns, ja diesen Selbstmord noch mehr verschulden als die Mutter, auf die Möglichkeit angelegt, verstanden zu werden; als ob mithin die Absicht der Eindruckskunst vorliege, auch den Gegenspieler begreiflich zu machen und sittlich zu rechtfertigen.

Um so mehr überrascht das Strafgericht, das zuletzt über den Vater gehalten wird. Sein Unrecht wird ihm ohne Rückhalt dargetan. Er aber bricht unter diesem Gericht eines dies irae zusammen. Er erkennt seine Verschuldung.

Geht es wirklich ohne Bruch vom Anfang des Stücks bis an das Weltgericht des Endes? Ist es Wildgans geglückt, den Weg von der relativistischen Sittlichkeit und dem Bestreben allseitigen Begreifens und Verstehens zu der absoluten sittlichen Bewertung der Ausdruckskunst zu finden? Oder

bewährt sich „Dies irae" gerade deshalb als Übergangswerk, weil eine brüchige Verbindung von Gestrigem und Heutigem vorliegt?

Das Gericht über den Vater vollzieht sich in den Formen, die von Wildgans schon in seinen beiden ersten Stücken gewahrt wurden. Vielleicht darf sogar von einer fühlbaren Erstarrung dieser Formen in „Dies irae" die Rede sein. Von ungebundener Rede geht es zu Versen. Aus darstellender Dichtung entwickelt sich klagende und anklagende Redekunst. Von naturalistischer Wiedergabe der Welt steigert es sich zu ekstatischer Stimmung. Aus dem Alltag eröffnet sich ein Weg ins Übernatürliche. Expressionistisch sind diese Übergänge samt und sonders.

Wildgans gab nicht als erster dem Drama diese Form. Soweit ich die Dinge überblicken kann, glaube ich behaupten zu dürfen, daß Reinhard Sorges „Bettler" von 1912 den Reigen solch neuartiger Bühnengestaltung eröffnet hat. Sorge steigerte, ganz anders als Shakespeare, die ungebundene Rede in Augenblicken der Ekstase zur gebundenen. Er schuf durch dieses und durch andere Mittel Folgen von Auftritten, in denen der Abstand von Bühnenvorgang und Wirklichkeit wechselt. Nicht einmal in allen Auftritten, die zum Verse greifen, bleibt dieser Abstand gleich. Verse werden gesprochen von den Gestalten, die im „Bettler" der Wirklichkeit angehören, aber auch von Gestalten, die nur Gesichte des Helden, eines Dichters, sind.

Wildgans teilt mit Sorges „Bettler" auch den Brauch, in solchem Wechsel der Einstellung zur Wirklichkeit weiterzugehen von durchaus naturalistischen Auftritten, die schon in der Bühnenanweisung die ganze Ausführlichkeit naturalistischer Darstellung wahren, bis zu Auftritten, die ganz im Sinn der Ausdruckskunst von aller Wirklichkeit absehen. Hasenclevers „Sohn" wagt sich auf Sorges Wegen nicht ganz so weit.

Sorges „Bettler" bot noch andere Bühnengriffe, die heute wie wesentliche Züge dramatischer Ausdruckskunst erscheinen. Den wechselnden Abstand von der Wirklichkeit bezeichnet auch wechselnde Beleuchtung. Der erste Aufzug benötigt zwar nur einen einzigen Raum, das Innere eines Kaffeehauses. Aber indem abwechselnd auf verschiedene Stellen Lichtkegel gelenkt werden und das übrige im Dunkel bleibt, läßt sich nicht nur der Anschein raschen Ortswechsels erzielen. Vielmehr gibt die Art der Beleuchtung, verbunden mit stark fühlbarer Abtönung der Rede, mühelos den gewünschten Wechsel in dem Verhältnis zur Wirklichkeit.

Soeben nahm Hasenclever in seinen „Menschen" diese Technik der wechselnden Beleuchtung auf. Innerhalb eines Bühnenbildes wird jetzt ein Raum, dann ein zweiter beleuchtet. So geht es weiter. Auf Entfernung von der Wirklichkeit ist das auch hier angelegt. Nur soll diese Entfernung nicht dauernd innerhalb des Stückes sich verschieben.

Sorges „Bettler" gewinnt durch die Technik des ersten Aufzugs auch schon das Jähe, Überstürzte und Gewaltsame des sogenannten Kinodramas. Vor allem neigt Georg Kaiser in Stücken wie „Von Morgens bis Mitternachts" zu solcher Kinodramatik. Selbstverständlich steigert sich der Eindruck des Kinodramatischen, wenn, wie in Hasenclevers „Menschen", an die Stelle ausführlichen Zwiegesprächs oder längerer Monologe nur noch Ausrufe, begleitet von starkbetonten Gebärden, dem Schauspieler zugewiesen werden. Hasenclevers „Menschen" trennt nur noch ganz wenig vom Kinematographen.

Kokoschka dürfte in seinem „Mörder Hoffnung der Frauen" als erster die Vereinfachung der schauspielerischen Redeleistung angestrebt haben. Der expressionistische Zeichner und Maler Kokoschka übertrug damit die Technik der wenigen starken Striche von der bildenden Kunst auf die dramatische Dichtung. Sorges „Bettler" bedient sich des bloßen Ausrufs nur in Auftritten, die eine geschlossene Schar von Menschen chorartig vergegenwärtigen. Grundsätzlich verfolgte August Stramm, wie Sorge ein Frühverschiedener, den Weg zu einer dramatischen Ausdrucksform, die dem Schauspieler jetzt nur ein Wort oder zwei, jetzt nur eine Gebärde vorschreibt. Stramm zählte zur Sturmgruppe. Herwarth Walden, der Leiter dieser Gruppe, ist ein wenig, aber nicht beträchtlich freigebiger mit Worten, die zu sprechen sind, etwas zurückhaltender mit vorgeschriebenen Gebärden, die das Wort ersetzen sollen. Hasenclevers „Menschen" lenken schier völlig in die Technik Stramms ein. Sie bleiben bloß etwas diesseitiger als etwa Stramms „Geschehen", daher auch leichter erfaßbar und deutbar für den Verstand.

Raschester Wechsel des Schauplatzes ist Vorschrift für Sorge, Stramm, Hasenclever. Etwas minder gewaltsam verfahren die vielen neuen Dramatiker, die nicht wie Sorge oder Hasenclever die altüberlieferte Einteilung in Aufzüge und Auftritte wahren, sondern eine Reihe von längern oder kürzern Auftritten mit wechselndem Schauplatz vorziehen. Barlach, Goering, Johst, Lauckner und andere greifen zu solcher Bühnenform. Sie dürfen sich auf Grabbe, Büchner, dann auf Strindberg und besonders auf Wedekind berufen. Abermals wagte schon „Frühlings Erwachen", mag es immer in Aufzüge zerfallen, sich mindestens so weit, wenn nicht weiter als die Neusten. Goethes „Götz von Berlichingen" und Goethes Jugendgenosse Lenz liebten schon die kurzen Auftritte mit wechselndem Schauplatz. In Gegensatz zu ihnen, aber auch zu Grabbe, soll heute durch solchen Brauch nicht kräftigerer Eindruck von Wirklichkeit, sondern Verzicht auf realistische Formung erzielt werden. Das hängt zusammen mit der Verschiedenheit der Bühnenbedingungen, die einst bestanden und die jetzt bestehen. Der Sturm

und Drang oder Grabbe kehrte sich gegen eine Bühne, die nicht auf unbegrenzte Vortäuschung der Wirklichkeit ausging. Jetzt wird gegen den immer noch herrschenden Naturalismus der Schauspielkunst gekämpft. Ausdrucksdichtung will grundsätzlich nicht die Wirklichkeit treffen.

Alle Ausdruckskunst verzichtet ja unzweideutig auf solches Treffen. Dieser Formwille ist ihr so unbedingt eingeboren, daß aus ihm die entscheidenden Züge des Neuen sich fast insgesamt ableiten lassen.

Ausdruckskunst geht nicht vom Objekt, sondern vom Subjekt aus. Nicht der Gegenstand, der darzustellen ist, sondern der Künstler, der etwas darzustellen hat, gibt dem Ausdruck das Gesetz, nachdem lange Zeit der Eindruck Gesetzgeber gewesen war. Nicht Gegenständlichkeit, sondern tätiges Schaffen herrscht. Nicht die Sinne, sondern der Geist, nicht Empfänglichkeit, sondern Selbsttätigkeit bedingen jetzt die künstlerische Leistung. Nicht soll künftig die Welt (oder wie man es nannte: die Natur) abgespiegelt werden. Der schöpferischen Phantasie wird ohne Einschränkung ihr Recht zurückgegeben.

Im Grundsatz ist der neue Formwille uralt. Er stimmt wohl überhaupt zur ursprünglichen Auffassung von künstlerischer, vor allem von dichterischer Tätigkeit. Hier sei nicht die Streitfrage erwogen, ob wirklichkeitstreue oder nicht wirklichkeitstreue Gestaltung ursprünglicher sei, welche von beiden am Anfang künstlerischen Schaffens steht. Hier genüge es, festzustellen, daß von Platons Zeiten bis Shakespeare und noch später der Dichter als der Träumer galt, der über der Welt schwebt und im Widerspruch zur Welt seine Gesichte wie aus heiligem Wahnsinn in Worte umsetzt. Mögen alte Anekdoten den bildenden Künstler rühmen, der mit den Mitteln seiner Kunst den täuschenden Eindruck der Wirklichkeit weckt: dem Dichter wurde gleiches einst nicht zugemutet.

Eine entscheidende Wendung kam in die Ansicht von Wesen und Aufgabe des Dichters durch Goethe. Unbedingter als ältere Ergründer dichterischen Schaffens wehrte er sich gegen den Wunsch, kraft der Phantasie das dichterische Kunstwerk gegen die Natur zu verwirklichen. Er rang in seinen dichterischen Schöpfungen nach der innern und äußern Notwendigkeit der Werke griechischer Plastik. Was solcher Notwendigkeit entriet, erschien ihm wie Willkür, wie etwas Krankhaftes. Er nannte es pathologisch.

Goethe hatte allerdings einen metaphysischen Naturbegriff im Auge, wenn er dichterischem Gestalten ebenso strenge Gesetzlichkeit zumutete wie der Natur. Allein nach einer uralten Anschauung, die auf dem Wege von Plotin bis Goethe im Sinn deutschen Formgefühls sich mehr und mehr verfestigt hatte, war Goethe überzeugt, daß zwischen dem Innern und dem Äußern jeder Erscheinung der Natur ein unverbrüchlich fester Zusammen-

hang bestehe, die Gesetzlichkeit des Innern also auch für das Äußere gelte, in der Naturerscheinung wie im Kunstwerk. Dem dichterischen Gestalten wurde damit eine Notwendigkeit und eine Annäherung an die Natur vorgeschrieben, wie sie vorher von keiner Poetik gefordert worden waren.

Drastischer sprach Goethe seine Überzeugung von den Schranken, die durch die Natur dem freien Walten der Phantasie gezogen werden, vielleicht nie aus als in dem Briefe an Zelter vom 30. Oktober 1808. Ärgerlich eiferte er da gegen die Romantiker Werner, Oehlenschläger, Arnim, Brentano, die immerfort arbeiteten und es trieben und bei denen alles durchaus ins Form- und Charakterlose gehe: „Kein Mensch will begreifen, daß die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst Gestaltung sei, und in der Gestalt die Spezifikation (Goethe meint das Herausarbeiten der notwendigen Züge), damit jedes ein besonderes Bedeutendes werde, sei und bleibe. Es ist keine Kunst, sein Talent nach individueller Bequemlichkeit humoristisch walten zu lassen; etwas muß daraus entstehen, wie aus dem verschütteten Samen Vulkans ein wundersamer Schlangenbube entsprang." Die Sage von Erichthonios, auf die hier Goethe anspielt, zählt zu den Stoffen, mit denen er sich besonders gern beschäftigte. Noch bis in die Entwürfe zum zweiten Teil des „Faust" reichen die Zeugnisse für den innern Anteil, den er an ihr nahm.

Goethes neue Bestimmung der Phantasieschöpfung band den Dichter an die Erscheinungswelt. Von ihm aus ging der Weg des Realismus in aufsteigender Bahn weiter. Enger und enger wurde auf diesem Wege bis um 1900 das Band, das die äußere Gestalt der sogenannten Natur mit dem dichterischen Gestalten verknüpfte.

Goethes Naturbegriff war metaphysisch gewesen. Metaphysik aber wurde, je tiefer es ins 19. Jahrhundert ging, desto zuversichtlicher aufgegeben. Auf Goethes idealistische Denkweise folgte Materialismus. Die innern Gesetze, nach denen der Dichter naturgleich sein Werk gestalten sollte, wandelten sich in die Gesetze, die von der Naturwissenschaft zur Deutung der Naturvorgänge angenommen wurden. Wirklich konnte nun eine Ansicht vom dichterischen Gestalten erstehen, die von Phantasie überhaupt gar nichts mehr wissen wollte und dem Dichter vorschrieb, Vererbung und Anpassung zu seinen Richtlinien bei der Darstellung des Menschen zu erheben und im Sinn der Lehre von der Anpassung die Wiedergabe der Umwelt auf genaue Beobachtung von wissenschaftlicher Strenge zu begründen. Als Zola dem Experimentalroman solche Vorschriften machte, trieb er, wenigstens in der Theorie, das dichterische Schaffen zu einem wissenschaftlichen Gebaren weiter. Mochte er selbst der freigestaltenden Phantasie, die er als Theoretiker verwarf, als Dichter noch recht weiten

Spielraum lassen, es blieb doch auch in seinen Dichtungen noch ein beträchtlicher Rest wissenschaftlich gemeinter Beobachtung übrig. Wohl überholte solches Schaffen die Absichten Goethes, wohl stammte es aus einer durchaus verschiedenen Anschauung von der Welt oder von der Natur. Aber es war zugleich nur letzte und äußerste Folgerung aus Goethes Wunsch, der Dichter solle aus tiefer und genauer Kenntnis der Natur seine Menschen darstellen und ein Bild der Welt geben. Den Weg zu einer Verwissenschaftlichung des Dichtens hatte Goethe immerhin schon betreten.

Von Goethe zum Ende des 19. Jahrhunderts und zum Naturalismus reicht eine einzige Entwicklungslinie. Auf dieser Linie näherte sich Dichtung immer mehr der Natur. Auch die Eindruckskunst im strengern Sinn des Worts gab den Grundsatz nicht auf, daß der Künstler vor allem treffen müsse. Scheinbare Gegenströmungen, die sich Symbolismus oder Neuromantik nannten, dachten kaum an freiere und unabhängigere Tätigkeit der Phantasie. Sie wollten nur die geheimen innern Erlebnisse des Menschen bewußter in Worte umsetzen als der Naturalismus. Sie wollten nicht bloß die äußere Schale der Natur wiedergeben. Aber treffen wollten sie auch.

Wenn wirklich auf dem langen Wege von Goethe bis zum Ausgang der Eindruckskunst einmal etwas zu spüren ist von einem Formwillen, der sich minder streng auf Beobachtung einstellte, so war es in der Zeit der deutschen Romantik. Daß Goethe selbst den Romantikern seines Zeitalters ihre Naturferne verdachte, ist bekannt genug. Es bedarf nicht des Hinweises auf den oben angeführten Brief vom Jahre 1808.

Ich möchte hier nicht näher darlegen, wieweit trotzdem einzelne Romantiker den Gedanken dichterischer Naturtreue von Goethe zum spätern Realismus der deutschen Dichtung weiterleiten. Mögen jedoch die Romantiker auch im allgemeinen angesichts der Frage, ob der Dichter die Wirklichkeit treffend wiederzugeben habe oder nicht, sich mehr im Sinn der Ausdruckskunst von heute entscheiden als im Sinn Goethes und des Realismus oder gar des Naturalismus, es bleibt gleichwohl etwas anderes bestehen, das die Romantiker zu Gesinnungsgenossen Goethes und zu Gegnern der Ausdruckskunst stempelt. Sonst empfänden wir heute nicht einen starken Gegensatz zwischen Romantik und Ausdruckskunst. Sonst wäre die deutsche Romantik, wenige Jahre nach einer Zeit der Neuromantik, nicht wieder so beträchtlich in den Hintergrund gerückt, wie es tatsächlich der Fall ist in den Kreisen der Ausdruckskünstler.

In Goethes Dichtungen gewinnt etwas feste Gestalt, was sich vor Goethe auf deutschem Boden vorbereitet hatte, aber erst durch ihn zu vollem Durchbruch kam. Es ist der Gedanke eines künstlerischen Gestaltens, das unbedingter, als es sonst und als es besonders in Ländern von romanischem

Formwillen der Fall ist, in der äußern Form nur den notwendigen Ausdruck des innern Gehalts erblickt. Der äußern Form wird damit vorgeschrieben, sich dem Individuellen und dem Augenblicklichen anzuschmiegen. Der Künstler darf nicht an eine ganze Reihe von verschiedenen seelischen Gehalten eine und dieselbe Form wenden, wenn er deutschem Formgefühl genügen will.

Schon das klassische Griechentum und nicht erst romanisches Schaffen arbeitet mit einer Form, die als etwas Festes und Einmaliges über dem Individuellen und Augenblicklichen steht. Simmel deutete solchen Formwillen: das einzelne Kunstwerk spielt eine vorgeschriebene Rolle, es verhält sich zu seinem Formbegriff wie in platonischem Denken die einzelnen Erscheinungen zu ihrer Idee. Wirklich erstehen auf lyrischem Gebiet in antiker und romanischer Welt überindividuelle Formen von strenger allgemeiner Gesetzlichkeit wie die sapphische oder alkäische Strophe oder das Sonett. Sie können immer wieder an neue Inhalte angewendet werden. Auf deutschem Boden ist nichts Ähnliches zutage getreten. Den vollsten Gegensatz zu den lyrischen Formen, die ein für allemal feststehen, bedeuten die echtesten und eigensten lyrischen Sänge Goethes, die auch in ihrer äußern Form bloß Ausdruck von etwas ganz Persönlichem und durchaus Einmaligem sein wollen.

Es entspricht deutschem Gefühl, sofort etwas wie Schauspielerei zu verspüren, wenn seelische Erlebnisse sich einer feststehenden Form einordnen. Mag Goethe immerhin auch im Alter Sonette gedichtet haben, wer könnte zugeben, daß die Lieder aus der letzten Frankfurter und aus der ersten Weimarer Zeit auch in der Form des Sonetts oder in den Strophen des Horaz hätten erstehen können? Darum erscheint diese Form von Goethes Lyrik als echtdeutsche Form. Sie genügt dem deutschen Formwillen, der in der Form nur die notwendige Umgrenzung des Lebens erblickt, das Leben aber nicht bestimmt oder gar beeinträchtigt wissen will durch eine Form von irgendwelcher stärkeren Betontheit.

Die deutsche Romantik aber nimmt den deutschen Formwillen Goethes auf, besonders im Lied und trotz ihren vielen Versuchen, romanische Formkunststücke nachzubilden. Tieck und Novalis, Uhland und Eichendorff packen im Lied ganz goethisch den einzelnen Augenblick des Lebens, ohne ihm seinen feinsten Farbenschmelz zu nehmen.

Und abermals läßt sich von Goethe bis zur Eindruckskunst das Nachleben solchen deutschen Formwillens feststellen. Noch wenn Arno Holz gegen den heimlichen Leierkastenton des strophischen und gereimten Lieds eifert und seine ersten Phantasusverse bloß durch feine Abschattungen von der ungebundenen Rede loslöst, zielt er auf die unmerkliche deutsche Form.

Vollends ist Eindruckskunst, die dem Augenblick und seinen rasch vorbeieilenden Eindrücken möglichst nahekommen will, in Goethes Sinn auf deutsche Formgestaltung aus. In hartem Widerspruch zu dem französischen Namen Impressionismus wurzelt Eindruckskunst, und auch französische, auf dem Gebiet der Malerei ganz wie auf dem Gebiet des Dichtens, in deutschem Formgefühl. Von deutschem Formwillen überwältigt, wandte sich im Impressionismus französische Kunst ab von ihrem eigentlichen Boden, von der Welt der überindividuellen Form, und huldigte der Gestaltung, die dem Einmaligen und dem Augenblick sich anpaßt.

Ausdruckskunst hingegen gibt die Naturnähe und den Wunsch, treffen zu wollen, ebenso auf wie das gedämpfte deutsche Formgefühl. Sie will im Gegenteil die Form wie ein bewußtes Verzichten auf die Züge der Wirklichkeit verspüren lassen und wie etwas Starkfühlbares, das sich dem Leben und dem Augenblick aufdrängt. Deutscher Formwille, wie er von Goethe vertreten wird, verzichtet auf starke seelische Anspannungen. Er ist erfüllt von der edlen Einfalt und von der stillen Größe, die in die plastischen Gestalten der griechischen Antike Winckelmann hineingeträumt hatte, die tatsächlich indes nur ein echtdeutsches Formziel bezeichneten. Im Gegensatz zu Goethes deutscher Form wirkt Ausdruckskunst völlig wie das seelisch überbewegte Barock, gegen das von Winckelmann die griechische Antike ausgespielt wurde. Wie das Barock des 17. Jahrhunderts ist die Ausdruckskunst erfüllt von jäher Ekstase. Sie liebt Verzückung, die ins Übersinnliche erhebt. Sie nimmt die asketischen Stimmungen der Barockzeit auf und deren Märtyrerdrang. Noch wenn sie die Heilslehre vom Erbarmen und vom Mitgefühl mit dem leidenden Mitmenschen vertritt, berührt sie sich bekenntnisfroh mit seelischen Regungen des 17. Jahrhunderts. Ganz wie Wölfflin es dem Barock zuschreibt, sucht die Ausdruckskunst Unklarheit und verzichtet sie auf die deutlichen Umrisse. Ein maßloser Ansturm nach dem ersehnten Ziel reißt sie wie das Barock weg über alle umständlichere Verdeutlichung. Sie hat nicht die innere Ruhe, bei sorglicher Betrachtung der äußern Welt stehen zu bleiben. Mit allen Sinnen gerichtet auf das Ziel, das ihr vorschwebt, kennt sie die Objektivität goethischer oder irgendwelcher realistischen Kunst nicht. Sie setzt daher an die Stelle dichterischer Gestaltung die aufstachelnde oder die strafende Rede. Sie entscheidet zwischen Gut und Schlecht, weil sie nicht über die innere und über die äußere Ruhe gebietet, die allein zum allseitigen Verstehen führt.

Der übermächtige innere Drang der Ausdruckskunst ist ein geistiger Drang, aber kein wissenschaftlicher, kein Drang nach sorgsamer Prüfung einer Unzahl von Einzelerfahrungen. Darum ist dem Ausdrucksdichter die zergliedernde Seelendeutung der Eindruckskunst verleidet. Nicht mit tausend

Schritten, sondern mit einem einzigen Sprung sucht er sein Ziel zu erreichen.

Entwertet ist die emsige Beobachterarbeit der Sinne. Sie war einer materialistischen Zeit unentbehrlich gewesen. Jetzt kämpft man unter der Fahne wiederbelebten Geistes gegen alles Materialistische. Nicht länger ist Erkennen der Weg des Menschen, sondern sittliches Wollen. Wie schon Kant und Fichte machen die neuen Anwälte der Sittlichkeit nicht halt innerhalb der Grenzen der Erfahrungswelt. Doch anders als Kant oder Fichte lassen sie sich ekstatisch zu ihrem Gott emportragen.

Kann bei solchem seelischen Verhalten noch etwas bestehen bleiben von der edlen Einfalt und stillen Größe goethischer deutscher Form? Oder kündigt sich nicht vielmehr eine Entdeutschung an, ganz wie sie im 17. Jahrhundert bestand? Unbedingt ließen sich oben Erscheinungen beobachten, die für eine Abkehr von den besten künstlerischen Errungenschaften der Zeit gelten dürfen, in der das Formgefühl Goethes herrschte. Aber deutsches Wesen ist so vielgestaltig, daß die Frage ersteht, ob es wirklich nur den einen Formwillen, den Formwillen Goethes, in sich trägt.

Zur Zeit Goethes und der deutschen Romantik nahmen die Lenz und Klinger, die Arnim, Grabbe und Büchner für sich in Anspruch, deutschem Fühlen und deutschen Formabsichten näherzustehen als Goethe und seine romantischen Gesinnungsgenossen. Im Widerspruch zur edlen Einfalt und stillen Größe war ihnen Deutschtum etwas Bewegteres, Gespannteres, Groteskeres. Auf ihrer Seite steht heute die Ausdruckskunst. Sie beruft sich auf ältere Vorgänger, die minder reindeutscher als im weitern Sinn germanischer Abkunft sind. Die Gotik, die jetzt — in Worringers Deutung und Umgrenzung — als Ahnmutter des Expressionismus angerufen wird, ist sicherlich grundverschieden von der Welt des deutschen Formens goethischer Art und Kunst. Ist sie überhaupt deutsch? Oder ist sie vielleicht sogar deutscher als die Deutschheit der edlen Einfalt und stillen Größe?

Schwerer ins Gewicht fällt, daß der deutsche Formwille goethischer Prägung uns bis zum Beginn der Ausdruckskunst eine reiche Fülle von künstlerischen Leistungen geschenkt hat, daß in diesen Leistungen ein mächtiges Stück geistiger und seelischer Bildung enthalten und daß all das heute bedroht ist durch das Erstehen einer Kunst von völlig entgegengesetzter Absicht. Keinem sei es verdacht, wenn er in der Abwendung von Goethes oder Kellers oder Fontanes künstlerischen Bräuchen oder in der Wiederaufnahme der Schauerdichtung einen Rückschritt der Kultur wittert.

Ist also noch Aufstieg im Gange oder kündigt sich schon ein unaufhaltsamer Abstieg an? Soll die starke seelische Spannung der Ausdruckskunst nur letzte Kräfte herausholen und bedeutet sie ein Verzichten auf große Kunst?

Ich bin nicht kühn genug, diese Fragen beantworten zu wollen. Ich begnüge mich, festzustellen: In einer Zeit, in der zielbewußte Arbeit dringend nottut und viele feiern, ist die Ausdruckskunst unentwegt tätig im Dienst ihrer Aufgaben. Sie ruft gegen eine Mechanisierung, die uns lange zu Sklaven des Geldes gemacht hat und noch immer macht, den Geist unter die Waffen. Genesen aber wird das Deutschtum ganz gewiß nur am Geiste. An demselben Geiste, der in Zeiten der Not immer das zuverlässigste Kampfmittel des Deutschen gewesen ist.

*

Anmerkung: Nähere Nachweise für die Grundlagen dieser Darlegung bieten meine „Deutsche Dichtung seit Goethes Tod", die in diesen Tagen vom Askanischen Verlag zu Berlin ausgegeben wird, und mein Aufsatz „Die künstlerische Form der deutschen Romantik" in der holländischen Zeitschrift „Neophilologus" Bd. 4, S. 115ff. — Daß ich diesmal manche Linie schärfer und weiter ziehe, also auch Neues biete, ist leicht zu erkennen.

Naturalismus, Idealismus, Expressionismus.

Von Max Deri.

I. THEORIE.

Anpassung der Gedanken an die Tatsachen nennt man Beobachtung, gegenseitige Anpassung der Gedanken aneinander Theorie.

Dieser Grundsatz, den Ernst Mach formuliert hat, leitet die folgenden Feststellungen. Er sagt von vornherein, daß alle metaphysischen Gesichtspunkte aus der Untersuchung ausgeschaltet bleiben sollen. Das Bewußtsein des Menschen wird als Ergebnis eines jahrtausendelangen Anpassungsprozesses der lebendigen Materie an das Milieu dieses Daseins aufgefaßt. Woher dieses Universum, dieser „Kosmos" stammt, wird nicht gefragt. Ebensowenig, wieso die lebendige Substanz, aus der sich der Mensch aufbaut, die Fähigkeit der Reaktion auf die Eindrücke der Außenwelt besitzt. Diese beiden Voraussetzungen: das Dasein einer „Welt" äußerer Vorhandenheiten, und das In-ihr-Sein lebendig-reaktionsfähiger Materie wird als Gegebenes hingenommen. Und nur danach wird getrachtet, die gegenseitigen Abhängigkeiten sowohl der äußeren Objekte, wie der inneren seelischen Reaktionen, wie auch der beiden Gruppen voneinander möglichst genau und unvoreingenommen festzustellen und zu beschreiben.

Beobachtung soll also der Vorgang heißen: die Tatsachen so lange möglichst genau in Begriffen nachzubilden, bis diese den Erfahrungen möglichst eindeutig und widerspruchslos zugeordnet sind. Und Theorie soll heißen: die auf Grund der anpassenden Nachbildung der Tatsachen erlangten Begriffe so lange immer wieder gegenseitig anzupassen, bis sie auch untereinander, im gesamten Begriffskomplex, keinerlei Widersprüche mehr enthalten.

Dabei ist es nach neuerer Anschauung — die man besonders eindringlich und überzeugend in den Schriften von Moritz Schlick vertreten findet — keineswegs möglich, Eine bestimmte Theorie, also Ein untereinander bis zur Widerspruchslosigkeit angepaßtes Begriffsystem als das einzig und allein „richtige" zu erweisen. Sondern die moderne relativistische Anschauung, die jegliches „Absolute" als eine Fiktion erkannt zu haben glaubt, steht auf dem Standpunkt, daß jede Theorie „richtig" ist, die den Tatsachen der äußeren Erfahrung ein geschlossenes Begriffsystem eindeutig zuordnet. Die „Eindeutigkeit" wird gefordert: als Resultat der Anpassung

der Gedanken an die äußeren Tatsachen, in der Form, daß jeder Tatsache auch nur Ein Begriffsgebilde zugeordnet erscheint. Und die „Geschlossenheit" in der Form, daß innerhalb des Begriffsystemes kein Widerspruch der einzelnen gedanklichen Gebilde untereinander bestehen bleibt. — So gelten heute etwa beide kosmischen Theorien, sowohl die ptolemäische, wie die kopernikanische, beide als „richtig", beide als „möglich". Die Theorie des Ptolemäus ordnet ihre Gedanken den Tatsachen der Bewegungen der Himmelskörper in Der Art zu, daß sie annimmt, die Erde „stehe fest", und die Sonne sowie der ganze Sternenhimmel drehten sich um diese Erde als um ihren Mittelpunkt. Sie kommt dabei dann weiterhin, durch Anpassung der Begriffsbilder untereinander, zu einem eindeutigen System von Bewegungsbahnen: zu Kreisen, Ellipsen, Epizyklen und anderen komplizierten Kurven, in denen sich die einzelnen Himmelskörper um den Zentralpunkt der Erde bewegen. — Die Anschauung des Kopernikus dagegen nimmt die Anpassung der Vorstellungen an die Tatsachen in Der Weise vor, daß sie die Sonne als Zentralpunkt auffaßt, und die Erde und die Planeten sich um diesen Mittelpunkt bewegen läßt. Auch diese Anschauung kommt dann durch Anpassung der Tatsachen-Abbildungen untereinander zu einem in sich widerspruchslosen, geschlossenen Begriffsystem; hier aber ergeben sich als Bewegungsbahnen der Gestirne keine komplizierten Kurven mehr, sondern ausschließlich Kreise und Ellipsen. — Beide Anschauungen also sind, nach moderner Auffassung, möglich und „richtig". Die Entscheidung aber, welcher von diesen zweien man schließlich den Vorzug gibt, wird aus dem Gesichtspunkte heraus getroffen, daß man — die restlose Tatsachen-Entsprechung und die restlose innere Eindeutigkeit beider Systeme vorausgesetzt — jedes vorzieht, das ein einfacheres, ein weniger kompliziertes System von Begriffen ergibt. In diesem Sinne gibt also letzthin das geistige „Ökonomie-Prinzip", das einerseits von möglichst wenigen unbeweisbaren Grund-Voraussetzungen ausgeht, und andererseits zu der möglichst einfachen Anordnung der beobachteten Tatsachen führt, den Ausschlag bei der Wahl einer „Theorie "

Geht man nun mit diesem Gesichtspunkte des Ökonomie-Prinzipes der Wissenschaft an die theoretische Grundlegung eines bestimmten Spezialgebietes, so muß man demgemäß vor allem danach trachten, bei der Aufstellung jener „unbeweisbaren" — das heißt: nicht mehr auf bereits vorher Bekanntes zurückführbaren — Grund-Voraussetzungen, die jede Spezial-Theorie benötigt, mit einer möglichst geringen Anzahl auszukommen.

Es handelt sich bei den vorliegenden Untersuchungen um „ästhetische" Probleme, das heißt um Fragen des Kunstschaffens und des Kunstgenießens.

Zwei ganz allgemeine und für alle Teilgebiete geltende Voraussetzungen haben wir dabei bereits gemacht: erstens das tatsächliche Vorhandensein einer Außenwelt, und zweitens das tatsächliche Vorhandensein einer auf die Eindrücke dieser Außenwelt reagierenden lebendigen Substanz.

Nun wurden für das ästhetische Teilgebiet bisher meist von allem Anfang an noch zwei weitere Grund-Voraussetzungen aufgestellt.

Es wurde erstens behauptet, daß der Künstler sein Werk aus einer „spezifischen" Eignung erstelle, die die „gewöhnlichen" Menschen nicht besitzen. Eine wesentliche und qualitativ besondere „schöpferische" Fähigkeit sollte dem „Künstler" innewohnen, aus der allein ein Kunstwerk erstehen könne. Sie sei dem Künstler, und bloß diesem, „angeboren", und Keiner, dem diese qualitative Besonderheit fehle, könne irgendwie für den Bezirk des Kunstschaffens in Anspruch genommen werden.

Zweitens aber sollte auch der Aufnehmende zum „wahren" Kunstverständnis von einer spezifischen Eignung oder Veranlagung abhängig sein, die keineswegs bei allen Menschen zu finden wäre. Auch hier müsse eine qualitative Besonderheit als „angeboren" vorliegen, wenn das Bemühen um das Erleben der Kunstwerke zum „wirklichen" ästhetischen Erleben und zum „wahren Verständnis" der Werke führen solle.

Wenn es nun gelingen würde, eine geschlossene ästhetische „Theorie" zu gewinnen, die zwar von der willkürlichen Voraussetzung absieht, daß Künstler und Kunstverständige qualitativ besonders begabte Menschen seien, die aber dennoch zu einer „eindeutigen Zuordnung eines in sich widerspruchslosen Begriffsystemes an die ästhetischen Tatsachen" gelangt, so wäre damit ein Resultat erreicht, das „einfacher" wäre, weniger unbeweisbare Prämissen enthielte, und deshalb nach dem Ökonomie-Prinzipe der Wissenschaft den Vorzug vor dem anderen System verdienen würde. —

Ernst Mach war es, dem es im Laufe eines langen und an wissenschaftlichen Ergebnissen reichen Lebens gelungen ist, nachzuweisen, daß sich das alltägliche, jedem Menschen eignende „Denken" von dem reinsten wissenschaftlichen Denken der größten intellektuellen Genies in keiner Weise qualitativ, sondern nur der Schärfe und der Intensität nach unterscheide. Und so soll im Folgenden versucht werden, die Tatsachen des ästhetischen Bereiches unter der Voraussetzung anzuordnen, daß jene oben erwähnte „spezifische" Fähigkeit des Künstlers und des Kunstgenießenden als etwas von den Eigenschaften des „gewöhnlichen" Menschen qualitativ Unterschiedenes nicht existiere; sondern daß sich das künstlerische Gestalten und Erleben in nichts als in seiner Intensität und in seiner Tiefe von einem bestimmten alltäglichen Verhalten aller Menschen unterscheidet.

Der Mensch wird in diese Welt, an die er sich in jahrtausendelangem Prozeß angepaßt hat, hineingeboren und nimmt mit seinen Sinnesorganen die Gegebenheiten dieser Welt in einem weiten Erfahrungskreise auf. Der weiteste Umfang dieses Kreises alles Sichtbaren, Hörbaren, Riechbaren, Schmeckbaren und Tastbaren heiße, in der Ausdrucksweise von Ernst Mach, „groß U". Was außerhalb dieses weitesten Bezirkes alles Erfahrbaren U noch liegen möge, wird wissenschaftlich nicht diskutiert. Jegliche Metaphysik bleibt damit also von vornherein ausgeschlossen.

Innerhalb dieses weitesten Erfahrungsbezirkes U lebt nun der erwachsene Mensch in dem kleineren Umfang seiner Leibeshülle, die, wiederum in Machscher Terminologie, „klein u" genannt werden soll. Der Mensch stellt einen geschlossenen körperlichen Komplex vor, der an einzelnen Punkten „Reiz-Stellen" für Eindrücke jener Außenwelt U besitzt. So sind die Augen für Licht-Reize, die Ohren für Schallwellen, die Nase für Geruchsempfindungen, die Zunge für Schmeck-Erfahrungen, die Haut für Tast- und Temperatur-Einwirkungen empfindlich. Diese Reize werden durch die Nervenbahnen zum Zentralsystem geleitet, das den Sitz des Bewußtseins, der „Seele" bildet.

Sind wir so weit gelangt, so fragen wir nach der, wiederum unmittelbar gegebenen, nicht weiter „beweisbaren" Zusammensetzung dieses Bewußtseins.

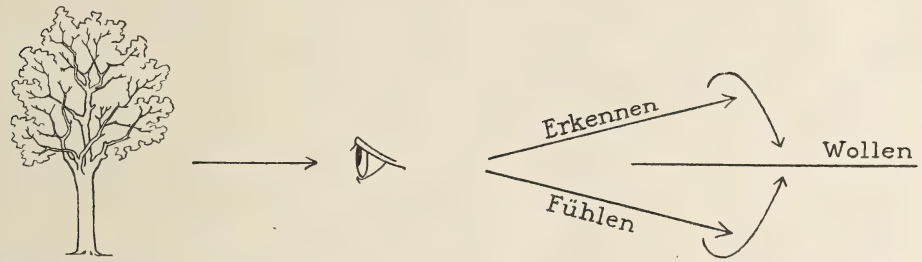
Beobachtung lehrt uns, daß wir drei seelische Grund-Gegebenheiten besitzen, die nicht weiter auf „früher Bekanntes" zurückführbar sind: das Erkennen = Denken, intellektuelle Funktion; das Fühlen = emotionelle Funktion; und das Wollen = voluntaristische Funktion.

Prüfen wir die Zueinanderordnung, die diese drei Funktionen des menschlichen Bewußtseins untereinander einnehmen, so finden wir Folgendes.

Sehen wir etwa einen Baum, so ist mit der rein sachlichen Wahrnehmung des Gegenstandes, mit seinem „Erkennen", unmittelbar ein spezifisches „Begleit-Gefühl" mit-gegeben. Man kann sich, sollte man daran zweifeln, diese Tatsache unmittelbar vergegenwärtigen, wenn man entweder das Objekt der Betrachtung wechselt: also einmal eine „mächtige" Eiche, dann eine „schlanke" Birke, eine „Trauerweide", eine „stolze" Zypresse als Seh-Ding wählt. Die in Anführungszeichen gesetzten Attribute geben dabei Hinweise auf die unmittelbare Gefühls-Begleitung des intellektuell Wahrgenommenen und „Erkannten". Oder man denke daran, wie außerordentlich stark die noch nicht abgestumpfte Gefühlsbegleitung bei völlig neuartigen Erlebnissen ist. Sei es etwa, daß man in zoologischen Gärten oder in Aquarien Tiere zum ersten Male sieht, die man bisher noch

nicht kannte; sei es, daß man sich die unmittelbare Verknüpfung von erkennendem Wahrnehmen und begleitender Gefühlserschütterung vergegenwärtigt, die man erfuhr, als man zum erstenmal ein Luftschiff oder ein Flugzeug sah. — So erweist vielfaches Erleben den unmittelbaren Dualismus, die grundlegende Doppel-Gegebenheit des Erkennens und des Fühlens im menschlichen Bewußtsein. Diese beiden Funktionen sind offenbar nicht hintereinander geschaltet, sondern in unmittelbarem Parallelismus einander nebengeordnet.

Anders ist es beim Wollen. Sieht man hier von den automatisch gewordenen Reflex-Reaktionen ab, so kann man klar beobachten, wie jedes „bewußte" Wollen an das Vorausgehen eines Erkennens oder eines Fühlens geknüpft ist. Erst entweder wenn ich durch das Thermometer „erkannt" habe, daß es kalt geworden ist, kann ich die schützende Hülle „wollen"; oder erst wenn ich „gefühlt" habe, daß es kalt zu werden beginnt, kann ich die Decke „wollen". So ordnet sich also die Dreiheit der Funktionen des erwachsenen menschlichen Bewußtseins in der Form des folgenden Schemas teils nebeneinander, teils hintereinander an.



Ist der Wissenschaftler nun dahin gelangt, eine Mehrheit von Gegebenheiten als grundlegend bei einem äußeren oder bei einem innerseelischen Vorgang zu konstatieren, so pflegt er weiterhin zu versuchen, die einzelnen Teilstücke des Komplexes zu isolieren. Gelingt nämlich diese nach der „Methode der Variation" durchzuführende Isolierung einzelner Elemente, so kann man für die Beobachtung Aufschlüsse sowohl über die spezielle Artung der Teilstücke, wie über die Rolle erwarten, die sie dem Gesamtkomplex gegenüber spielen.

Wendet man diesen Gesichtspunkt der möglichen Isolierung der Teilstücke eines Komplexes auf die obige schematische Zeichnung an, so ist vorerst sofort ersichtlich, daß es ein „isoliertes Wollen" nicht geben kann,

sofern kein Zwang auf das lebendige Bewußtsein ausgeübt wird. Zwar verlangt jedes „Du sollst", daß man sein Wollen ohne vorherige Betätigung des Erkennens oder des Fühlens, also „isoliert", in Funktion treten lasse. Doch derartige, seien es erzieherische, seien es gesetzliche „Befehle", die nicht vor die gewollte Handlung der Einzelnen die Einsicht oder das Gefühl setzen, sind eben anormale Zwangs-Situationen, die für die Beobachtung des frei lebenden Bewußtseins ausscheiden. Denn für dieses ist jedes Wollen, das in seiner freien Auswirkung zu einer Handlung führt, von einem vorausgehenden erkennenden oder von einem vorausgehenden fühlenden Erlebnis bestimmt und determiniert.

Anders aber als für das Wollen liegen die Gegebenheiten des Bewußtseins für das Erkennen und für das Fühlen.

Wenn auch die innigen Verbundenheiten der drei Funktionen des menschlichen Bewußtseins aus ihrem schon organisch bedingten Zusammenhange letzten Endes niemals völlig isolierbar sind, so kann doch die „Einstellung", die „Tendenz" der Betätigung sich vornehmlich auf die Eine der Funktionen stützen oder richten. Und zwar hier im Besonderen also entweder auf das Erkennen oder auf das Fühlen.

Wir erleben vorerst vielfach, daß wir beim Aufnehmen der Naturgegebenheiten unser Augenmerk hauptsächlich auf das Wahrnehmen, das Erkennen der Tatsächlichkeiten richten können, indem wir uns bemühen, unser Fühlen und unser Wollen möglichst auszuschalten. Diese isolierende Einstellung der intellektuellen, der erkennenden Funktion führt zu dem, was wir das „wissenschaftliche" Verhalten nennen. Wenn wir also unser Augenmerk darauf richten, unsere gefühlsmäßigen Reaktionen möglichst zurückzudrängen, unser willentliches Verhalten nicht lebendig werden zu lassen: sondern einzig und allein mit unserer intellektuellen Funktion die Tatsachen unserer äußeren und inneren Erfahrung zu beobachten und zu beschreiben, so befinden wir uns im Bezirke der reinen Wissenschaft. Oder, strenger formuliert: das möglichste Isolieren der intellektuellen Funktion des Bewußtseins führt zum wissenschaftlichen Verhalten. —

Bevor wir uns nun der Frage nach der Isolierbarkeit des Fühlens im menschlichen Bewußtsein zuwenden, wird eine kurze Einschaltung notwendig. Seit Jahrhunderten mühen sich die Menschen, jene vorhin erwähnte, angeblich qualitativ besondere Eignung des Künstlers und des „wahrhaft" Kunst-Verständigen definitorisch zu fassen. Die Streitfrage geht dabei um das Wesen des „ästhetischen Schaffens" und des „ästhetischen Genießens". Da nun bereits seit langem so weit Übereinstimmung erzielt ist, daß es sich in beiden Fällen um spezifische Gefühls-Verhaltungs-

weisen handelt, wird andauernd danach gestrebt, das Wesen eben dieses „ästhetischen Gefühles" als eine spezifisch besondere, von allen anderen Gefühlen streng unterschiedene Klasse festzustellen. Und das wichtigste Problem wird demgemäß, dieses „ästhetische" Fühlen von allen anderen Gefühlen, also vom „gewöhnlichen" oder „vulgären" Fühlen, streng definitorisch zu unterscheiden.

Da es nun einerseits bisher noch niemals gelungen ist, die spezifische Definition dieses „ästhetischen Gefühls" einwandfrei zu geben; und da andererseits die Theorie an Einfachheit, an „Ökonomie" gewinnen würde, falls es gelingen sollte, ohne eine grundlegende Zweiteilung zwischen „ästhetischen" und „gewöhnlichen" Gefühlen auszukommen, sei die folgende Anschauung der Nachprüfung durch das Erleben empfohlen.

Diese Anschauung behauptet: es gibt überhaupt kein spezifisch ästhetisches Gefühl. Ein Wesensunterschied zwischen den Gefühlen des Kunstschaffens oder des Kunstgenießens und denen des „gewöhnlichen" Lebens ist nicht aufzufinden, weil er nicht vorhanden ist. Sondern so, wie das „vulgäre" Denken aller Menschen dem „wissenschaftlichen" Denken selbst der größten intellektuellen Genies im Wesen völlig gleich ist; und so, wie zwischen diesen beiden nur ein Grad-Unterschied besteht, indem das wissenschaftliche Genie auf Grund einer mit größerer Vollkommenheit durchgeführten Isolierung des Denkens vom Fühlen und vom Wollen, sowie auf Grund stärkerer ursprünglicher quantitativer Veranlagung reichere oder umfassendere Resultate erzielt: so soll der hier vertretenen Anschauung nach auch das „vulgäre" Fühlen dem „ästhetischen" Fühlen im Wesen völlig gleich sein. Und auch zwischen diesen beiden Gefühlsarten soll nur ein Grad-Unterschied bestehen, indem das künstlerische Genie auf Grund einer mit größerer Vollkommenheit durchgeführten Isolierung des Gefühls vom Denken und vom Wollen, sowie auf Grund stärkerer ursprünglicher quantitativer Veranlagung zu reicherem oder tieferem ästhetischen Erleben gelangt.

In gleicher Weise also, wie man im obigen Bewußtseins-Schema durch das möglichste Isolieren der intellektuellen, der erkennenden Funktion des menschlichen Bewußtseins vom emotionellen und vom voluntaristischen Bezirk zum wissenschaftlichen Verhalten gelangte; in gleicher Weise führt, dieser Anschauung nach, die möglichste Ausschaltung des erkennenden und des willentlichen Bezirkes, und dabei die möglichst ausschließliche Einstellung auf das Gefühlserlebnis in den „ästhetischen" Bezirk. In strenger Formulierung würde also der nicht weiter zurückführbare, sondern nur durch das unmittelbare Erleben beweisbare Grundsatz lauten: das

möglichste Isolieren der emotionellen Funktion des Bewußtseins führt zum ästhetischen Verhalten.

Diese Anschauung behauptet also: es gibt kein „spezifisch ästhetisches" Gefühl. Sondern jedes Gefühl, und sei es, welches immer — sei es ein ethisches oder ein religiöses, ein Freude- oder Trauergefühl, ein Zorn oder eine Hingebung, ein Schmerz oder eine Wollust — kann ästhetisch werden. Und es „wird" ästhetisch eben dadurch, daß man es im Erleben seines funktionalen Ablaufes möglichst strenge und möglichst rein von allem Intellektuellen und von allem Willentlichen isoliert.

Während man also bisher entweder drei weiterhin unbeweisbare Voraussetzungen — über das ästhetisch-produktive, über das ästhetisch-rezeptive und über das „vulgäre" Gefühl — machen mußte, oder doch zumindest zwei unterschiedene Arten von Gefühls-Erlebnissen: das „spezifisch-ästhetische" Fühlen und das „vulgäre" Fühlen als im Wesen völlig verschieden behauptete, wäre durch die obige Annahme der wissenschaftsökonomische Vorteil gewonnen, an Stelle dreier oder zweier unbeweisbarer Grund-Gegebenheiten bloß Eine zu setzen, die — je nach dem Grade ihrer Isolierung sowie nach dem Maße ihrer Auswirkung — das Gebiet der Kunst-Gefühle wie das der „gewöhnlichen" Gefühle einheitlich zu umfassen imstande wäre.

Da nun derartige Grund-Behauptungen, die man früher „Axiome" nannte, niemals im üblichen Sinne — wie bereits einige Male zugestanden — durch weitere „Zurückführung auf bereits Bekanntes" unweigerlich feststellbar sind, sondern ihre „Wahrheit", ihre inner-seelische „Wirklichkeit" nur im unmittelbaren Erleben selbst erweisen oder eben nicht erweisen können, möge ein Beispiel diese Anschauungsweise zu klären versuchen.

Man denke sich auf eine weite Gebirgsaussicht. Vor dem Blick ein Kreis von Bergen mit Matten und Wiesen, Wäldern und Büschen, höher hinauf Gletscher und Felszacken, Schneefelder und Firnen, darüber der Himmel mit reichen Wolkenformen.

Nun isoliere man vor diesem Erlebnis vorerst die intellektuelle Funktion, das Wahrnehmen und Erkennen: man verhalte sich also „wissenschaftlich". Man wird fragen, wie die Berge heißen, wie hoch sie sind, zu welchem Staatsgebiete, zu welcher Bergkette sie gehören, aus welchem geologischen Material sie bestehen, man kann sich für ihre Geschichte interessieren, dafür, ob sie bereits alle erstiegen, ob sie bewohnt sind, man kann ihre Vegetation, ihre Bewässerungsverhältnisse, ihr Klima erkunden . . .: kurz, man kann, mit möglichster Ausschaltung alles gefühlsmäßigen und willentlichen Erlebens, die reine „Wissenschaft" der „Geographie" im weitesten Wortsinne treiben.

Und man kann sich anders verhalten. Man kann sich mit möglichster Ausschaltung alles jenes oben aufgezählten Intellektuellen, und mit Ausschaltung auch alles Willentlichen — das etwa den besseren Aussichts-Punkt des Nebenstehenden „erstrebt", oder einen der gesehenen Berge ersteigen „will", oder eine erschaute vollfarbige Blüte pflücken und besitzen „will" —: möglichst rein der Gefühls-Begleitung der gesehenen Objekte hingeben. Man „setzt sich auf das Gefühl zurück", man läßt dieses Begleitgefühl der Objekt-Konstellation mit möglichster Isolierung rein und ungehemmt in sich schwingen. Tut man das, achtet man wirklich auf nichts anderes als auf dieses isolierte Erleben des Gefühles-an-sich, so kommt man in eine seelische Verhaltungsweise, die man von starken Kunsterlebnissen her bereits kennt. Man ist intellektuell völlig „abgeblendet", und man ist willentlich völlig „passiv", man gibt sich rein dem Gefühle hin: und da erfährt man sich als im spezifisch ästhetischen Verhalten lebend. —

Dieses ästhetische Verhalten steht also völlig parallel dem wissenschaftlichen Verhalten. Entsteht das wissenschaftliche Verhalten durch möglichst isolierendes Einstellen auf die erkennende Funktion den Erlebnissen dieser Welt gegenüber, so entsteht das ästhetische Verhalten durch möglichst isolierendes Einstellen auf die fühlende Funktion den Erlebnissen dieser Welt gegenüber. Und ist Wissenschaft keineswegs bloß die Lehre vom „absolut Wahren", das es „an sich" ja nicht gibt, sondern ist Wissenschaft die Lehre von der Erkenntnis und vom Irrtum im Laufe der Menschheitsentwicklung: so ist Ästhetik keineswegs bloß die Lehre vom „absolut Schönen", das es ja gleichfalls nicht gibt, sondern Ästhetik ist die Lehre vom „Schönen" und vom „Häßlichen" im Laufe der Menschheitsentwicklung. Denn so wie die ärztliche Wissenschaft vom gesunden und vom kranken Körper handelt, so wie die Volkswirtschaft die Wissenschaft von dem Vermögen und von den Schulden, so wie die Elektrizitätslehre die Lehre von den „positiven" und von den „negativen" elektrischen Vorgängen, so wie die „Wärmelehre" gleichzeitig auch „Kältelehre", also die Lehre von den Temperaturen über und unter der zufälligen menschlichen Körpertemperatur ist: so müssen die „Gesetze der Ästhetik", das heißt die immer wieder beobachteten Abläufe dieses ästhetischen Verhaltens ihre Gültigkeit bewahren, wie immer auch die Ergebnisse dieser Verhaltungsweise, sei es als positiv-schön, als gleichgültig-nullwertig, oder als negativ-häßlich „gewertet" werden. Denn das Vorzeichen des Resultates kann niemals den funktionellen Ablauf bestimmen oder definieren, der zu gerade diesem Resultat zufälligerweise geführt hat. So darf also eine „Definition", eine „Formel", wenn sie allgemeine Gültigkeit be-

sitzen soll, niemals davon abhängig gemacht werden, mit welchem Vorzeichen die einzelnen bestimmten Gegebenheiten an die Stelle der allgemein begrifflichen Bestimmungsstücke eintreten. —

Nehmen wir also die Grund-These vorerst probeweise an: ästhetisches Erleben ist isoliertes Gefühls-Erleben, so haben wir eine allgemeine, für alle Gefühle geltende Definition des Ästhetischen. Das Kunst-Ästhetische würde sich dann vom Natur-Ästhetischen nur dadurch unterscheiden, daß in der Natur die Anlässe für die Gefühle, die wir erleben, ohne unser Zutun und ganz unabhängig vom menschlichen Dasein vorhanden sind — auch wenn es überhaupt keine Menschen gäbe. Während die Kunstwerke von einzelnen Menschen erst gemachte Gebilde sind, die uns deren Gefühle vermitteln.

Es handelt sich demgemäß im Kunstbereiche ausschließlich um Gefühlserlebnisse. So vage und unfaßbar nun Gefühlserlebnisse sonst auch scheinen: innerhalb der Diskussion über Kunstwerke sind sie auf das sicherste faßbar. Denn sie hängen an dem zu erlebenden Objekt, am Kunstwerke, das als fertig Gestaltetes vorliegt. Mag bei der Konzeption und während des Schaffens selbst noch so viel Irrationales mitgehen: dies Irrationale bezieht sich bloß auf den Schaffenden selbst während des Werdeprozesses des Kunstwerkes. Sowie der Künstler, der nichts Anderes und nichts Mehreres ist, als ein Gestalter eines künstlichen Gefühls-Objektes, sein Tun zu Ende geführt hat, sowie also das Kunstwerk als fertiges Gebilde vorliegt, besteht nicht nur die Möglichkeit einer festen Umgrenzung des Gefühls-Erlebnisses, sondern für jeden Geschulten sogar die Sicherheit, nichts zu erfahren oder zu erleben, was nicht durch seinen Anlaß in dem vorliegenden Kunstwerk bündig zu erweisen wäre. Der Variationen, der Verflechtungen, der Harmonieverschiebungen oder Linienkrümmungen mögen noch so viele gebracht sein: in der festen Bindung des Erlebenden und des Erlebten an das Kunst-Objekt, in der Verklammerung, mit der das vermittelte Gefühl vom Gesamtbau bis zum Detail an der eben hier und eben so gebrachten Formung des Gebildes haftet, darin liegt die Sicherheit, nicht mit leeren Worten als Laut-Schällen zu jonglieren, sondern deren erlebte Bedeutungs-Inhalte als eindeutig bestimmte Tatsachen zu erläutern und zur Diskussion zu stellen.

Ohne nun hier auf eine noch ausführlichere Ableitung einzugehen, seien die Definitionen des „Künstlers" und des „Kunstwerkes" gegeben, die aus dem Vorausgegangenen zu erfolgern sind.

„Künstler" vorerst ist jener, der imstande ist, auf Grund eines isolierten tiefen Gefühles ein Gebilde zu erstellen, das dieses Gefühl trägt. — Der Künstler unterscheidet sich also nach dieser Auffassung vom „gewöhn-

lichen" Menschen nicht durch sein Gefühl. Hunderte von Menschen mag es geben, und gibt es auch sicherlich, die ebenso tief empfinden, wie die großen und selbst die größten Künstler, und die auch imstande sind, in ihrem ästhetischen Verhalten dieses tiefe Fühlen vom Denken und vom Wollen möglichst rein zu isolieren. Was sie vom Künstler unterscheidet, ist bloß das Fehlen der zufälligen angeborenen Fähigkeit, sichtbare, hörbare oder sprachliche Gebilde zu erstellen, die dieses Gefühl tragen. Der Künstler ist demgemäß ein mehr oder minder „bedeutender" Mensch, dem erstens die Gabe besonders tiefen und intensiven Fühlens eignet; und der zweitens die Fähigkeit besitzt, dieses Gefühl auch in einen objektiven Träger zu fassen.

Ein Kunstwerk weiterhin ist ein von diesem Menschen als Künstler aus isolierter Gefühls-Einstellung heraus gemachtes Gebilde, das imstande ist, dem Erlebenden das Gefühl, aus dem es entstand und das an ihm hängt, zu vermitteln. Und so wie jeder Mensch, nicht etwa nur ein „spezifisch Begabter", bei den naturhaft vorhandenen Anlaß-Trägern für Gefühle zum ästhetischen Erleben gelangt, indem er die Gefühls-Begleitung des eben wahrgenommenen Objektes im Aufnehmen möglichst isoliert; so gelangt auch jeder Mensch, ohne Ausnahme, einem Kunstwerke gegenüber zum ästhetischen Erleben, indem er, gleicherweise in möglichster Isolierung, jenes Gefühl in sich lebendig macht und schwingen läßt, das durch die Gegebenheiten dieses künstlichen Gebildes getragen und vermittelt wird. —

Die theoretische Orientierung wird nun auch im Folgenden strenge dabei bleiben, nicht, wie meist bisher, den „Begriff" oder — in platonischem Sinne — die „Idee" eines Dinges in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen, um von hier aus die naturhaften Objekte als einzelne „Individuationen" jener „Idee" aufzufassen; sondern sie wird auch in der „Theorie", also im Versuch der „Anpassung der Gedanken aneinander" immer wieder von der Natur-Erfahrung ausgehen, und alle Ergebnisse des theoretischen Denkens auch immer wieder an dieser Erfahrung kontrollieren. —

Ein Kunstwerk ist also ein von einem Menschen aus einem Gefühle heraus erstelltes Gebilde, das imstande ist, einem anderen Menschen das in ihm beschlossene Gefühl zu vermitteln.

Da demgemäß alle Kunstwerks-Gefühle an ihre Anlaß-Träger gebunden und durch sie bestimmt sind, werden wir den Versuch, diese künstlich vermittelten Gefühle weiterhin in unterschiedene Klassen zu sondern, in der Weise vorzunehmen haben, daß wir eben ihre künstlichen Anlaß-Träger in spezifisch verschiedene Gruppen einzuteilen streben.

Da ist nun leicht zu zeigen, daß in allen Kunst-Gebieten: im Sichtbaren

der bildenden Künste, im Hörbaren der Musik, wie auch im Wort-Bereiche der Literatur, nur vier verschiedene Gestaltungsweisen jener künstlichen Gebilde, der Kunstwerke, möglich sind.

Die erste mögliche Gestaltung wird durch folgende Überlegung abgegrenzt.

Die Natur ist uns im Bereiche des Sichtbaren — den wir als Beispiel-Komplex herausheben — in den äußeren „Objekten" gegeben. Hat nun ein derartiges sichtbares Natur-Objekt ein Gefühl vermittelt, das irgendwie bereichert oder erfreut hat, so kann man danach streben, sich dieses Gefühl auch unabhängig vom gerade vorhandenen, und vielleicht bald vergänglichen oder entschwindenden naturhaften Anlaß möglichst dauernd zu bewahren. Man denke etwa an jene oben erwähnte Berges-Aussicht, die ja an das Verweilen an dem Aussichtspunkte gebunden ist; oder man denke daran, daß die Gefühls-Vermittlung, die man erfährt, wenn man eine voll erblühte rote Rose in grünem Laub schauend erlebt, mit dem Hinwelken der Rose selbst auch verschwindet.

Hat man nun das Bestreben, sich gerade diese eben erfahrene, durch das Natur-Objekt vermittelte Gefühls-Erschütterung zu erhalten, so kann man dies ersichtlicherweise so zu bewerkstelligen versuchen, daß man das Objekt, an dem ja das vermittelte Gefühl hängt, in möglichster Dauer zu bewahren trachtet. Um also, sei es von dem wechselnden Standpunkte des Erlebenden, sei es von der raschen Vergänglichkeit des Natur-Objektes unabhängig zu werden, kann man versuchen, dieses Objekt zu „kopieren", nachzugestalten: also eine „künstliche" Nach-Bildung der Natur-Gegebenheit nach Form und Farbe in möglichst dauerndem Materiale als Träger der Gefühls-Vermittlung an die Stelle des ursprünglich Natur-vorhandenen Gefühls-Trägers zu setzen.

Dies zu behaupten, vielmehr als nicht nur durchaus möglich, sondern — im Laufe der Kunstgeschichte — auch als hundertfach wirklich, klar vor Augen zu stellen und zuzugeben, scheint heute Ketzerei. Und der Einwurf des „Panoptikums" liegt nahe zur Hand. Doch einerseits ist noch niemals versucht worden, einem wirklich bedeutenden und überragenden Plastiker, etwa einem Donatello, die Aufgabe einer „Panoptikum-Gruppe" zu stellen — die er sicherlich in hinreißend-naturalistischer Weise gelöst hätte —; und andererseits ist alles, was heute gegen diese künstlerische Gestaltungsweise gesagt wird, nur Tages-Wort zum — kunstpolitisch durchaus berechtigten — Kampfe gegen eine zufälligerweise gerade heute nicht lebendige und daher nicht erstrebte Erlebens- und Gestaltungsweise. Geht man aber hinter den Tageskampf zurück, sieht man die Stilweisen vergangener Kunstperioden durch, so findet man diese Übung der Kunstwerks-

Gestaltung, die den naturhaften Gefühls-Träger nach-gestaltet, in weiten Bezirken, besonders gerade im jüngst vergangenen Naturalismus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, auf das reichste gepflegt.

Es gibt also, erfahrungsgemäß, eine Kunstgestaltung, die eine Nach- oder Ab-Gestaltung des naturhaften Gefühls-Anlasses erstrebt. Ihrer Tendenz nach. Es gibt beim Schaffenden eine Einstellung des Bewußtseins, die nichts anderes will, als eine Wiedergabe des sehend unmittelbar erlebten Natur-Inhaltes, ohne dessen Umgestaltung. Und man hat diese Einstellung des Bewußtseins seit jeher Naturnähe oder Naturalismus oder Realismus genannt.

Damit hätten wir die erste Art möglicher Kunstgestaltung erfahrungsgemäß festgelegt und definiert. Sie hält sich möglichst enge an die Natur, und sie kann diese abbildhafte Treue bis in das kleinste eben noch merkbare, zufällige Individualmerkmal zu treiben versuchen. Um also das Gefühlserlebnis, das irgendein Natur-Komplex dem Künstler vermittelt hat, sich und anderen zu erhalten und immer wieder vermitteln zu können, kann der Künstler den Anlaß-Träger des Gefühles möglichst genau in seinen Gegebenheiten so nachschaffen, daß er sich, innerhalb des Sichtbaren, bemüht, die Farben, Lichter und Schatten sowie die Formen des Natur-Gegebenen möglichst genau in jener Art wieder-zugeben, wie er sie bei immer wiederholter Betrachtung immer wieder vorfindet. Diese Art der Nach-Gestaltung wird sich dem Vor-Bilde der Natur „asymptotisch", also in nie völlig erfülltem Streben, nähern. Doch die Einstellung, die Tendenz, das Ziel des Schaffens ist beim wahren objektiven Naturalisten eben in diesem Streben gegeben, sein künstlich geschaffenes Werk dem Natur-Vorbilde möglichst anzugleichen, um dann an diesem Kunst-Werke möglichst jene Gefühle wieder-zuerleben, die an dem vergänglichen Gefühls-Anlaß hingen. Und der Aufnehmende, der Genießende wird sich einem derartigen naturalistischen Kunstwerke gegenüber genau so verhalten, wie er sich der Natur gegenüber verhält: er gibt sich den lichtlichen, farblichen und inhaltlich-formalen Gegebenheiten des Werkes — in gleicher Weise, wie denen der Natur — passiv-aufnehmend hin.

So sicher aber, wie es eine intendierte Natur-Abschilderung und damit eine naturalistische Kunst gibt, so sicher auch ist diese Natur-Wiedergabe nicht die einzige Möglichkeit der Kunstgestaltung.

Der Mensch ist in seinem Schaffen nicht an die Natur gebunden: er kann die Lichter, Farben und Formen des Natur-Gegebenen in seinen künstlichen Gestaltungen verändern. Auch diese Tatsache ist wiederum eine nur durch das unmittelbare Erleben erweisbare Gegebenheit des menschlichen Bewußtseins. Jene seelische Fähigkeit, die man „Phantasie" nennt,

wurzelt nämlich mit dem Keime ihres Wesens darin, daß unsere Erinnerungsbilder, selbst die der festesten Natur-Objekte, keine starren Gebilde sind, sondern daß sie sich, sei es in Teilstücke zerlegen und willkürlich wieder zusammensetzen lassen, sei es in ihren Färbungen und Formungen ändern, strecken und zusammendrücken, dichten und dehnen, kurz im allgemeinsten Sinne variieren lassen.

Damit wird das uralte Problem von „Form" und „Inhalt" psychologisch klar. In der objektiven Natur existiert diese Zweiheit nicht. Natur hat wirklich weder Kern noch Schale. Die „Form" des Eichenblattes „bestimmt" seinen „Inhalt", der Inhalt des Lindenblattes „ist" seine Form. Form — in weitestem Wortsinne, also auch den farblichen Komplex einschließend — und Inhalt sind in der Natur, bis zu den zufälligsten Variationen der Einzelobjekte, durchaus identisch. Und damit kennt auch naturalistische Kunst dieses Problem und diese Zweiheit nicht. Auch hier — beim naturalistischen Drama wie beim naturalistischen Bild — sind Inhalt und Form dasselbe.

Sowie man sich aber dem Bewußtsein des Menschen zuwendet, treten Form und Inhalt auseinander. Sowohl im Phantasieleben des Erkennens, wie im Phantasieleben des Fühlens. Und die Möglichkeit dieser Zerfällung des Naturgebildes in Form und Inhalt ruht eben darauf, daß unsere Erinnerungsbilder keine starren Gebilde, sondern in weitestem Ausmaße in sich locker gefügt sind. So kommt es im erkenntnismäßigen Phantasiegebiete etwa zu dem Denk-Gebilde des „Begriffes", der ja nichts anderes als das Resultat fast unübersehbarer naturhafter Einzelerfahrungen gibt; deren „Form" dann der „Grenz-Umriß" ist, in den sich die vielfachen individuellen „Inhalte" gleicher Art-Erfahrungen fassen lassen. Er gibt, etwa als Begriff des „Baumblattes", das allgemeinste formale Blattgebilde unter Ausschaltung aller individuellen und zufälligen inhaltlichen Variationen der beobachteten Einzel-Exemplare, und er vermag dies deshalb, weil er so locker beweglich und schmiegsam ist, daß er imstande bleibt, sich immer wieder jeder Variation zu fügen. — Und auch das gefühlsmäßige Phantasiegebiet lebt ausschließlich von der Möglichkeit der Zerfällung von Inhalt und Form bei den menschlichen Erinnerungs-Vorstellungen. Auch hier gibt selbst die produktivste Leistung keine völlige Neu-Schöpfung irgendeines Gebildes, auch hier bleibt selbst die anscheinend „freieste" Gestaltung letzten Endes, von ihrem Ursprunge her, durchaus an die Gegebenheiten der Naturerfahrung, an die naturhaften Vor-Erlebnisse gebunden. Phantasiebegabte Künstler mögen dieser Anschauung noch so energisch widersprechen. Der Wissenschaftler muß feststellen, daß es kein einziges Phantasie-Produkt gibt, und schiene es noch so erfahrungsferne, dessen inhaltliche Elemente nicht aus Erlebtem geholt sind. Phantasiegestaltung kann, nach

endgültiger Form und endgültigem Inhalt, so herzhafte Umgestaltung der Erfahrung sein, daß man am Ziel den Ursprung nicht mehr leicht erkennen mag. Geht man jedoch die Marken zurück, achtet man auf die Kerben, die, von frühester Kindheit an, die Erlebnisse schlugen, so führt der Weg aufs sicherste zurück zu unser aller Amme: zur Natur.

Hat man die Möglichkeit dieses Auseinandertretens von Form und Inhalt innerhalb des Phantasiebereiches einmal festgestellt, so wird man weiterhin danach fragen, ob sich vielleicht prinzipiell unterscheidbare Arten dieser natur-fernen Neu-Verbindungen beobachten lassen. Und da ergibt sich nun, daß sich bereits „theoretisch", das heißt im Gedanken-Experiment, feststellen läßt, daß es hier wieder nur drei im Wesen verschiedene Arten geben kann, in denen man die natur-erfahrenen Dinge und Vorgänge zu natur-fernen Gebilden zu verändern vermag. Und wenn auch diese Gebilde, wie alle Tatsachen dieser Welt, mit tausendfachen Übergängen und Zwischenstufen ineinandergreifen, so lassen sich zur orientierenden Überschau dennoch relativ gesonderte Gruppen scheiden.

Die erste dieser Verhaltungsweisen löst die Erinnerungsbilder der Naturobjekte aus ihrer erfahrungsgemäßen Zusammensetzung oder aus ihrem erfahrungsgemäßen Zusammenhang mit anderen Objekten und stellt die derart gewonnenen Teilstücke — die aber durchaus in ihren naturgegebenen Formungen bewahrt werden — zu neuen, in der Wirklichkeit nicht vorhandenen Ganz-Gebilden zusammen. Das nächstliegende Beispiel sind die „Fabelwesen", etwa die Figur eines Kentauren, der aus einem naturalistischen Menschen-Oberkörper und aus einem naturalistischen Pferde-Leib zusammengesetzt wird. Diese Art der Zerstückung von natur-erfahrbaren Objekten und der Neu-Zusammensetzung der so erhaltenen Teilstücke zu natur-unerfahrbaren Gebilden beherrscht einen weiten Bezirk, besonders der nordischen Phantasietätigkeit. Sie führt etwa Bosch zu seinen Fabeltieren, deren eines etwa aus folgenden Teilstücken besteht: aus einer naturalistischen leeren Eierschale, einem naturalistischen Vogelkopf, naturalistischen Entenbeinen, naturalistischen Fledermaus-Flügeln und einem gewöhnlichen offenen Taschenmesser als Schwanz; oder sie läßt Brueghel im „Kampf der Kassenschränke mit den Sparbüchsen" phantasiemäßige Vorgänge und Zusammenhänge sich abspielen, die in ihren „inhaltlichen" Teilstücken wohl naturalistisch sind, in dem „Formalen" ihrer Beziehung aufeinander jedoch in der Wirklichkeit nicht vorkommen. Da diese Art künstlerischer Gestaltung also die einzelnen Partial-„Inhalte" der Teilkomplexe wohl in naturhafter Verfassung wahrt, die weitere naturferne „Form" aber dadurch erreicht, daß sie die aus verschiedenen Natur-Gegebenheiten hergeholten naturalistischen Teilstücke untereinander in phantasieartig-will-

kürlichem Wechsel verbindet, wollen wir sie naturalistische Permutation nennen.

Das Verständnis dieser naturalistischen Permutation pflegt beim Kunst-Aufnehmenden keinen Schwierigkeiten zu begegnen. Wir sind, hauptsächlich durch unsere Traum-Erfahrungen, derartigen Neubildungen von Kindheit an so sehr angepaßt, daß wir sie ohne weiteres zu „verstehen" pflegen; das heißt, meist mühelos imstande sind, das an ihnen hängende Gefühl auch im Nach-Erleben lebendig zu machen.

Hat man sich durch die Tatsache des Vorhandenseins derartiger naturferner Gebilde einmal an den Gedanken gewöhnt, der phantasiemäßigen Um-Gestaltung der Natur-Objekte im Prinzip nicht mehr feindlich gegenüberzustehen, so werden auch die zwei weiteren prinzipiell noch möglichen Umformungen naturalistischer Objekte keinem unbesiegbaren inneren Widerstande mehr begegnen. Man bedenke vorher nur folgendes.

Die Einzelobjekte derselben Gattung, etwa die einzelnen „menschlichen Körper", sind bei aller Ähnlichkeit doch auch so sehr voneinander verschieden, daß man in der phantasiemäßigen Umgestaltung eines solchen Körpers, auch wenn man ihn nicht zerstückt, sondern in seinem naturerfahrenen Zusammenhange und Aufbau beläßt, sehr stark von den durchschnittlichen Proportionen und von den formalen Einzel-Gegebenheiten abweichen kann, ohne seine Erkennungsmöglichkeit als „menschliche Figur" zu vernichten. Diese Tatsache der „Weite des Erkennungsfeldes" aller Einzelobjekte benutzen nun die zwei noch möglichen phantasiemäßig-künstlerischen „Umarbeitungen" der Naturgegebenheiten. Sie benützen sie dazu, um Einzelgebilde oder Komplexe zu erstellen, die wohl in ihren „inhaltlichen" Gegebenheiten durchaus der Wirklichkeit entnommen sind, die aber in ihrer formalen Ausgestaltung von jenen Gegebenheiten, in denen wir die erkannten Inhalte in der Natur zu finden gewohnt sind, durchaus abweichen.

Diese Abweichung kann nun wieder nach zwei durchaus verschiedenen Richtungen hin erfolgen.

Die erste der zwei möglichen Einstellungen geht so vor, daß sie sich bei der Darstellung des Wahrgenommenen bemüht, die individuellen Einzelzüge zu unterschlagen und die Gesamtform ins „Allgemeinere" auszugleichen. Achtet also jener zuerst besprochene „Naturalist" darauf, die Natur-Gegebenheiten von der Gesamtproportion bis zum kleinsten Detail wiederzugeben, achtet er etwa bei der Darstellung eines Baumes genauestens auf die Dicke und Konturführung des Stammes, auf die kleinste Formenbiegung der Äste, auf die leiseste Variation in Verdickung oder Verdünnung der Zweige, auf die Färbung, zufällige Beleuch-

tung und Beschattung, zufällige Haltung und Stellung der Blätter bis zur kleinsten Knospe: so sucht der Künstler dieser anderen Einstellungsart das „Allgemeine" oder „Typische" aus den vielen individuellen Baum-Erlebnissen herauszuziehen. Er erreicht dies nun dadurch, daß er sich bestrebt, die individuellen Einzelmerkmale zu vernachlässigen, dagegen all Das zu bringen, was sich gleicherweise bei allen Einzelindividuen findet: Stamm, Krone, Äste und Blätter in „allgemeiner" Formung. Er gleicht die Farben und Lichter zu neutraler Haltung aus, gibt die Astführungen und Stammkonturen in stetig-kontinuierlichen Krümmungen: er erlebt mit besonderer Einstellung jene Zone, die sich bei allen Einzelerlebnissen derselben Gattung vorfindet, die also als Gemeinsames übrigbleibt, wenn man viele Individuen dieser Gattung „zur Deckung" bringt. Dem „Begriffsbild" in seiner völligen Un-Individualität wird das Objekt genähert, dem „Typus", der „Idealfigur", eben durch die Unterschlagung und Ausgleichung der individuellen Merkmale, möglichst nahe gebracht. — Diese Einstellung des künstlerischen Um-Gestaltens wird seit jeher Idealismus genannt.

Doch es gibt noch eine weitere Möglichkeit, die naturnahe Nach-Gestaltung zur naturfernen Um-Gestaltung zu führen. Dieser zweite Weg, das naturgegebene Objekt in seiner Ganzheit zu bewahren, gleichwohl aber zu phantasieartigem Ziele hin zu überschreiten, kehrt die Richtung der formalen Umgestaltung nach der Gegenseite.

Auch hier wird das Natur-Objekt als Gesamt-Gebilde in seinem Zusammenhange belassen. — Wo aber die idealistische Einstellung die naturhaften Einzelmerkmale des Objektes ausgleichend überbreitet, die Farben und Linien und Formen über die Variationen des Klein-Einmaligen glättend hinwegführt: da kann anders geartete Einstellung diese gleichen Individualmerkmale verstärken, erhitzen, intensivieren. Sie kann die Kerben vertiefen, die Hebungen verdichten, die Kurven aufhöhen, die Bewegung verstärken: sie kann alle Gegebenheiten des Sichtbaren als bloße „Anweisungen" betrachten, die doppelt und dreifach zu intensivieren sind. — So wird auch hier, wie im Idealismus, das einmalige Erlebnis zum Über-Individuellen hin überschritten; doch hier nicht in jener Weise, die durch Ausgleichung der Individualmerkmale die naturalistische Form zum „ewigen Gleichmaß" des Idealismus führt; sondern in der Art, daß durch die Verstärkung der Individualmerkmale eine Intensivierung der Erlebnisse nach der aktiven Seite hin erreicht wird.

Für diese Art der künstlerischen Gestaltung, die — ebenso wie der Naturalismus, die naturalistische Permutation und der Idealismus — seit jeher periodenweise gepflegt wurde, fehlte bis in die moderne Zeit eine eigene Wort-Bezeichnung; sie wurde bald Barock, bald Romantik, bald

„Sturm und Drang" genannt. Die neuere Zeit hat nun einen Namen angeboten, der das Wesen dieser seelischen Verhaltungsweise ausgezeichnet trifft: Expressionismus.

Nur das Wort ist neu. Sein Sinn ist so alt, wie die europäische Kunst. — Doch es ist ein gutes Wort. Denn wo man früher die zeitlich festgelegten Wörter „Barock" oder „Romantik" oder „Sturm und Drang", jedem Historiker zu berechtigtem Gräuel, aus ihrer zeitlich festgelegten Bindung und Bedeutung reißen mußte, um Verwandtes zu bezeichnen, da bietet nun ein glücklicher Zufall einen Namen weiterer Geltung zu inter-zeitlichem Gebrauche an. Sicher waren Romantik oder Barock nicht „historische Vorstufen" gegenwärtiger Kunstart. Sicher aber auch war die psychologische Verhaltungsweise, aus der heraus sie geschaffen haben, die gleiche wie heute. Man schafft heute wieder so, wie die hellenistische Spätantike, wie ein Teil der deutschen Renaissance um 1500, wie das Barock in Rubens oder Händel, in Bach oder Shakespeare, wie der Sturm und Drang im jungen Goethe und im jungen und alten Beethoven, wie die Romantik in Kleist oder Delacroix geschaffen hatte: man schafft der innerseelischen Einstellung nach ebenso. Denn dort wie hier steigert man die aus dem Naturerlebnis geholten Merkmale zu höherer Intensität. Man erhöht die Spannungen des Gesamtkomplexes, man staffelt die Szenen, man verstärkt die Ausbrüche, man kämpft in Hieb und Gegenhieb, man steigert die Melodieführung, man wuchtet in den Formen, wird ekstatisch in den Farben, hämmert den Rhythmus. Was nicht glühend von Gipfeln rinnt, gilt nicht. Nur was sich wie mit Zangen ins Blut schlägt, das faßt und hält. Intensivierung der Gestaltungen, Expression, Ausdruck gesteigerter Erlebnisse, bringt dieser Stil.

Mit dieser Art intensivierender Umformung der Natur ist die letzte der möglichen „Variationen" der Natur-Objekte gegeben. Fassen wir also nochmals kurz zusammen, so kann es, wenn man von der Natur-Erfahrung ausgeht, nur folgende vier Arten künstlerischer Gestaltung geben.

Erstens den Naturalismus. Er bewahrt die So-Gegebenheiten der Natur in ihrer Färbung und Formung möglichst in Der Art, wie er sie bei immer wieder wiederholter Betrachtung „außen" vorfindet. — Er erreicht durch dieses Nach-Schaffen, daß die an den künstlichen Gebilden hängenden Gefühle im Kerne, im Wesen ihrer Art jenen Gefühlen gleichen, die der Mensch vor den Original-Objekten der Natur erlebt hat.

Zweitens die naturalistische Permutation. Sie zerstückt die Ganz-Objekte der Naturerfahrung in einzelne Teile, bewahrt diese mehr oder minder strenge in den So-Gegebenheiten ihrer Färbung und Formung; setzt

sie aber zu neuartigen, in der Natur nicht vorhandenen künstlichen Komplexen zusammen. — Sie erreicht dadurch, daß diese Phantasie-Gebilde auch spezifische Phantasie-Gefühle vermitteln, die man in der objektiven Außenwelt zu erleben nicht imstande wäre.

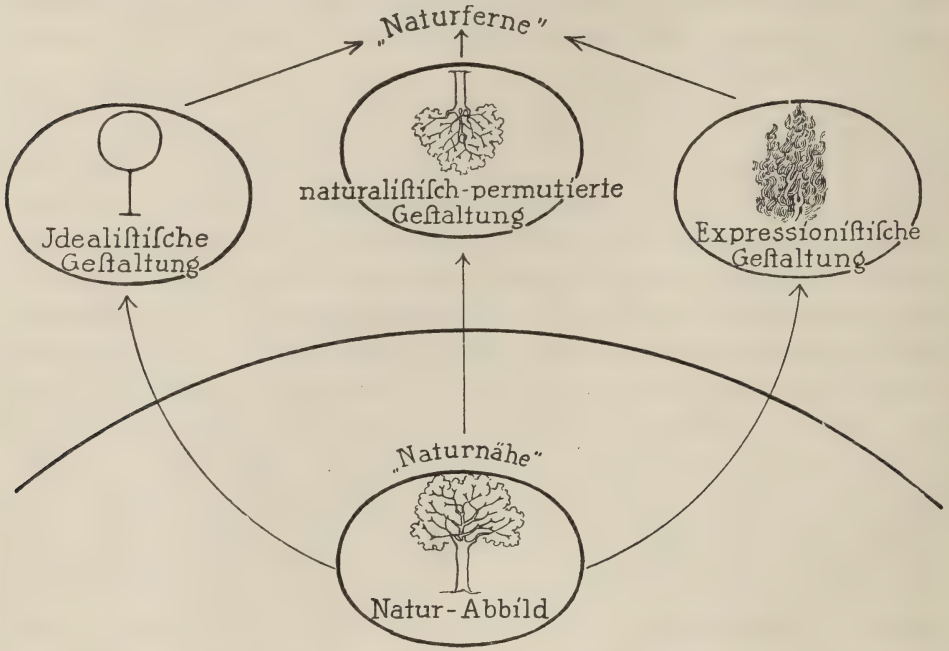
Drittens der Idealismus. Er gleicht die Einzelmerkmale des Individuellen aus, führt das einmalige Naturobjekt zum Typischen seiner Gattung hin; er bewahrt also dabei den Gesamtbau des Inhalts, verändert aber seine individuelle Form zum Allgemeinen weiterer Gültigkeit. — Er erreicht dadurch ein Gefühl weiterer Schwebung, allgemeiner Geltung; die Stimmung jener Dauer, jenes scheinbaren Immer-Lebens und Immer-Bleibens, das den „Ideen" anhaftet.

Viertens der Expressionismus. Er intensiviert und übertreibt, ebenfalls unter Beibehaltung des Gesamtbaus, die Einzelmerkmale, die die individuellen Gegebenheiten des erlebten Natur-Objektes zeigen. — Mag der Idealismus den stärksten „Ewigkeits-Atem" haben: er hat ihn auf Grund eben des Unterschlagens und Zurückdrängens aller starken Individual-Erlebnisse, auf Kosten alles Rausches, jeglichen Stürmens und Drängens. Was er, und damit alle „Klassik", auf diese Art erreicht, ist ein ruhevolles Bleiben und Glänzen, ein Dauern über Jahrhunderte hin. Was ihn aber immer wieder beiseite drängt und beiseite drängen wird, ist der notwendige Fehler dieses Vorzuges: seine Eintönigkeit und Einförmigkeit, sein Zwang zur Ruhe und Un-Aktivität; sein seelischer Folie-Charakter, dem alles Sturmhafte ferne bleibt, an dem alle Verwirrungen und alles drängend zerrüttende Schicksal haftlos vorbeibrausen, wie die Wolken unter der eintönig blauenden Wölbung des fernhin ruhenden Äthers. Der Expressionismus dagegen erreicht jene Intensität und Spannung der Gefühle, jenes sturmhaft Ausbrechende und blutig Bewegte, das zur Ergänzung jener klassischen Ruhe von Zeitspanne zu Zeitspanne immer wieder notwendig, immer wieder so ersehnt wird. Er erhöht die Spannungen der Gefühle, sprengt alle Fesselungen an Naturmögliches, bricht alle Dämme klassizistischer Gebundenheit, führt die Gewalt des Gefühls in der Expression zu fast schrankenloser Steigerung der Ekstatik.

Als Selbstverständlichkeit — und ohne eine eigene „Klasse" daraus bilden zu wollen — sei bloß noch angeführt, daß jene „Zerstückung" in einzelne Teile, und deren Zusammensetzung zu Neubildungen, die von der „naturalistischen Permutation" gepflegt wird, ohne weiteres auch bei idealistischen und expressionistischen Gestaltungen anwendbar ist. Hier werden eben aus den von verschiedenen Ausgangstypen hergeholten idealistischen oder expressionistischen Teilstücken die Neu-Gebilde zusammengesetzt. Die „Sphinx" gebe ein idealistisches, der chinesische „Drache" etwa ein

expressionistisches Beispiel. Da wir es nun im idealistischen wie im expressionistischen Gebiete von vornherein mit natur-ferner Einstellung zu tun haben, ist diese Kombination verschiedener Teilstücke zu natur-unmöglichen Gestaltungen ja kein wesentlich neu hinzukommendes Schaffensmerkmal. —

Versucht man nun die vier Arten möglicher Kunstgestaltung in eine Tabelle zu fassen, so ordnen sie sich vorerst in die beiden Bezirke der Naturnähe und der Naturferne.



Der naturnahe Bezirk, der die naturalistischen Kunstwerke umfaßt, bleibt, als Basis und Ausgangspunkt alles anderen, in sich so einheitlich, daß er keiner weiteren Unterteilung mehr bedarf. Der naturferne Bezirk aber muß, wie wir sahen, eine gemäße Anordnung der drei im Wesen verschiedenen Gruppen: der naturalistischen Permutation, des Idealismus und des Expressionismus finden. — Dabei symbolisieren wir die naturalistische Permutation dadurch, daß wir das Beispiel-Objekt, den „Baum", verkehrt ins Blickfeld stellen.

Diese Tabelle zeigt schematisch die vier Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung. Zweierlei wäre dabei zum Schlusse noch zu bemerken.

Vorerst, daß es zwar so scheinen mag, als wäre alles Bisherige rein im theoretischen Gedanken-Experiment gefunden und festgestellt; daß dem

aber keineswegs so ist. Denn diese „graue Theorie" fingiert eine „Produktivität", die sie niemals besitzt. Keineswegs aus „reiner Überlegung" können derartige Ergebnisse gefunden werden. Es ist nur eine Verfahrungsweise moderner wissenschaftlicher Darstellungen, daß sie in ihrem Aufbau den Vorgang, der zu ihren Behauptungen geführt hat, umzukehren pflegen. Aller Erkenntnis Mutter ist die Erfahrung. Aus hunderten oder tausenden von Einzelerfahrungen löst man dann die Gemeinsamkeiten aus, und gelangt damit, immer mehr verallgemeinernd, schließlich zu „definitorischen" Sätzen. Hat man derart auf induktivem Wege diese Allgemeinheiten einmal gefunden, so kehrt man in der wissenschaftlichen Darstellung gemeiniglich den Bau um: man stellt sich so, als hätte man die Begriffspyramide nicht von der Basis zur Spitze aufgebaut; sondern man setzt an die Spitze der Erörterungen die allgemeinsten Sätze als „Voraussetzungen" oder „Definitionen" oder „Axiome", um dann — also nur scheinbar auf „deduktivem" Wege — die Einzel-Ergebnisse aus ihnen „abzuleiten". Und diese Ableitung kann sich um so „zwingender" geben, als ja, bei vorher richtig vorgenommener Induktion aus den Einzelerfahrungen, selbstverständlich alle „abgeleiteten" Einzelfälle in den allgemeinen Sätzen von vornherein implizite bereits enthalten sein müssen. Doch man verfährt bei der zusammengefaßten Darstellung deshalb in dieser Weise, weil damit ein System als reiner „Begriffs-Bau" an Klarheit und Übersichtlichkeit gewinnt.

Gleichwohl aber gibt erst die ständig wiederholte „Probe" an den Erfahrungen einem System seine wissenschaftliche Berechtigung. Sollte sich herausstellen, daß auch nur Eine der zugehörigen Erfahrungstatsachen den systematisierten Behauptungen nicht beizuordnen ist, oder ihnen gar widerspricht, so hat die ganze „Theorie", und sei sie noch so klar und „schön" aufgebaut, ihre Berechtigung durchaus verloren. Denn nur jene Theorie ist ja „richtig" oder „wahr", die sämtlichen Gegebenheiten eines Erfahrungsgebietes ihr Begriffsystem eindeutig und geschlossen zuordnet.

So muß und mag also erst die Nachprüfung an möglichst zahlreichen und aus möglichst verschiedenen Gebieten und Perioden geholten Kunstwerks-Erlebnissen erweisen, ob die dargelegten theoretischen Erörterungen sachlich-inneren wissenschaftlichen Wert besitzen.

Wir wollen nun im Folgenden versuchen, die in den vorstehenden kurzen Ausführungen nur summarisch gegebenen theoretischen Ableitungen durch die Analyse von Bild-Beispielen zu stützen. Diese Beispiele werden nicht historisch, sondern durchaus nur psychologisch erläutert. Das heißt,

es soll nicht die „Geschichte" der Werke erzählt werden, sondern die in den Bildwerken gegebenen Formungen werden auf jene seelische Verhaltungsweise des Künstlers zurückbezogen, aus der heraus sie seinerzeit entstanden sind. Die Erörterungen des Textes sind deshalb von hier ab durchaus an Hand, vielmehr „an Sicht" der Beispiele zu lesen. Jedes Wort, das im Texte gebracht wird, muß im Bilde erlebt werden können. Denn die Worte sollen ausschließlich jene Gefühle nennen und bezeichnen, die in den Bildformungen gebracht sind. — Die Beispiele sind dabei gleichfalls völlig un-historisch, nur nach psychologischen Gesichtspunkten ausgewählt und geordnet. Und sie sind gerade deshalb aus möglichst vielen verschiedenen Stilperioden geholt, um die über-historische, die allgemein-seelische Geltung der vier möglichen Arten des Kunstschaffens: des Naturalismus, der naturalistischen Permutation, des Idealismus und des Expressionismus möglichst allgemein zu erweisen.

II. BEISPIELE.

A. NATURNÄHE.

Naturalismus.

Wir empfehlen dem Leser, sich für die vorerst folgende Gruppe von Bildbeispielen, für die „naturalistischen" Kunstwerke, seinen „naiven Realismus" nicht nehmen zu lassen. Wir wissen, daß es heute noch nicht wieder allgemein als angängig gilt, sei es das „wirkliche Vorhandensein" der „Objekte" dieser Welt zu behaupten, sei es schon gar, deren „naturalistische Kopie" für ein „Kunstwerk" zu erklären. Doch wir stehen gegenüber den zwei wesentlichen Einwürfen, die diesen beiden Behauptungen stets gemacht werden, auf dem Standpunkte, daß erstens jene Lehre, die alle Dinge und Vorgänge dieser Welt für bloße „Vorstellungen" von uns erklärt, entweder tautologisch-überflüssig oder metaphysisch-unbeweisbar, in beiden Fällen aber jedenfalls durchaus und völlig entbehrlich ist; und wir sind zweitens der Meinung, daß der andere Einwurf, der das „rein naturalistische" Kunstwerk negiert, indem er sein Wesentliches in jenen individuellen Klein-Veränderungen sehen will, die die „persönliche Handschrift" des Künstlers ausmachen, am Kerne des Problems, nämlich an der Frage nach dem Wesen der seelischen Einstellung des Künstlers, völlig vorbeigeht.

Man erprobe also vorerst an Hand der Beispiele, ob die im ersten Teile gegebene „Theorie" — die erst nach vielfachen Erlebnissen von Kunstwerken, also „a posteriori" aufgestellt worden ist — nicht nur ein in sich widerspruchsloses System darstellt, sondern auch die einzelnen Begriffskomplexe den Tatsachen der Kunsterfahrung eindeutig zuordnet. Daß das System „geschlossen" ist, also in sich keinen Widerspruch aufweist, zeigten die Ausführungen des theoretischen Teiles, sowie die an seinem Schlusse gebrachte „Tabelle" der möglichen Kunstformen; ob es dann aber auch den Tatsachen des Kunstgebietes genügend und eindeutig angepaßt ist, kann nur die Nachprüfung an Hand einer größeren Anzahl von Beispielen erweisen. —

Die vier Handzeichnungen Albrecht Dürers geben in raschen Strichen Abb. 1.
die Gestalten von vier Tieren. Man wird vielleicht sagen wollen, daß das „Künstlerische" dieser vier Skizzen darin beruhe, daß Dürer hier „das Wesentliche" gebracht, und „das Unwesentliche" weggelassen habe. Diese weltläufige Behauptung ist in mehrfacher Beziehung nicht aufrecht zu

halten, das heißt: den Tatsachen der Erfahrung nicht genügend angepaßt. Denn einerseits werden wir gleich in der Folge naturalistische Beispiele kennen lernen, in denen derselbe Dürer bis auf das kleinste noch sichtbar-erfahrbare Element ins Detail geht: also auch alles „Unwesentliche" bringt, und dennoch ein Kunstwerk schafft; und andererseits ist der Begriff des „Wesentlichen" deshalb in diesem allgemeinen Sinne unbrauchbar, weil auch er nichts „Absolutes" ist, sondern sich, in durchaus relativer Weise, in seinem Bedeutungs-Inhalt stets danach richtet, von welchem Standpunkte aus und mit welchen Zielen man eine Sache betrachtet. Für einen Tiger ist bei „der Ziege" etwas ganz anderes „wesentlich", als für das Ziegenlamm oder für eine Fliege; für den Viehzüchter etwas anderes als für den Wollhändler; für den Plastiker etwas anderes als für den Dichter oder den Philosophen; für den Maler etwas anderes, je nachdem er sich für die Farbe oder für die Form, für den Kontur oder für die Valeur interessiert, oder je nachdem, in welcher weiteren Stilphase und in welchem engeren Charakterkomplexe er eben zufällig steht.

Lassen wir also alle diese Pseudo-Probleme beiseite und fragen die Gestaltungen einfach danach: ob es uns möglich ist, sie auf eine seelische Verhaltungsweise zurückzubeziehen, aus der heraus sie mit Wahrscheinlichkeit entstanden sind.

Denn der wirkliche Vorgang ist doch offenbar folgender. Der Künstler sieht ein Objekt und kommt auf Grund dieses Erlebnisses in eine bestimmte seelische Verhaltungsweise. Aus dieser Bewußtseinslage heraus gestaltet er ein Kunstwerk. — Der Aufnehmende sieht dann dieses Kunstwerk. Er kann den Künstler, der nicht neben seinem Werke bleibt, nicht direkt fragen: aus welcher Bewußtseinslage hast du dies Bild erstellt? — Doch er kann etwas anderes tun: er kann das Werk selbst erleben, und sich durch das möglichst restlose Aufnehmen seiner Gegebenheiten in jene Bewußtseinslage tragen lassen, die der äußeren Bildformung innerseelisch entspricht. Da sich nun die Menschen des gleichen Kulturkreises und nicht zu weit auseinanderliegender Zeitperioden im Wesentlichen ihrer seelischen Reaktionen gleichen: wird sich im Bewußtsein des Erlebenden auf Grund der Kunstwerk-Gegebenheiten eine Gefühls-Verfassung herstellen, die jener in ziemlich weitem Ausmaße ähnlich ist, ja ihr bei einiger Übung bis zu einem sehr hohen Grade entspricht, aus der heraus der Künstler sein Werk gestaltet hat. Hat sich nun diese Gefühlslage im Bewußtsein des Erlebenden eingestellt, so hat er das Werk „verstanden".

Es wird sich also in allen folgenden Analysen ausschließlich darum handeln: vorerst durch Erleben des Bildkomplexes dessen farblichen, lichtlichen und inhaltlich-formalen Gegebenheiten gefühls-vermittelnd in sich

wirksam zu machen, also durch ihre Rückbeziehung auf die Seelenlage des Künstlers eben diese Bewußtseinsverfassung des Kunstwerk-Gestalters in sich herzustellen; um dann zu versuchen, diese Seelenlage mit entsprechenden Worten analysierend zu beschreiben.

Da zeigt es sich nun, daß Dürers Interesse bei diesen vier Tierfiguren auf ihren „wirklichen" Stellungs- und Bewegungs-Habitus eingestellt war. Beim Löwen, den er nicht so gut „kannte", bei dem ihm also reichere Beobachtungen des Wirklichen fehlten, gelang es ihm keineswegs, dieses ihm „Wesentliche" einer Löwen-Haltung und des Löwen-Schrittes zu geben. Beim Hund trifft er die Haltung schon besser; am besten aber den spitzen Tritt der Ziege und das platte Liegen des Frosches. Kein naiver und noch „ästhetisch unverdorbener" Beschauer wird in diesen Zeichnungen etwas anderes als Studien des „wirklich-Lebendigen" erleben können.

Der Tendenz nach gleich, doch weitaus intensiver in der Annäherung Abb. 2.
an die Natur stellen der „Hirschkäfer" und der „Feldhase" das gleiche Abb. 3.
„Problem". Wir würden die Behauptung wagen, daß kein Mensch, und wäre er der erfahrenste Kunst-Historiker, im Wesentlichen dieser beiden Natur-Studien die „individuelle Seele" gerade Dürers erkennen könnte, wenn er nicht bereits wüßte, daß die Zeichnungen von Dürer sind. Nicht daß man nicht in Details, im graphologischen Duktus kleinster Linien und Kurven die „Handschrift" Dürers nachzuweisen vermöchte. Doch eben nur in minder wesentlichen Details. Denn die Grund-Einstellung des Bewußtseins, die Tendenz des Schaffens ist so klar und eindeutig auf die Wieder-Gabe eines eben jetzt „objektiv" Gesehenen gerichtet, daß eben mit dieser Einstellung fast alles in den Darstellungen Natur-Kopie wird, und fast kein Raum mehr für persönliche „Veränderung" dieses objektiv-Gesehenen übrig bleibt. Man muß dabei auch noch bedenken, daß auch „die Natur" nicht für alle Menschen die gleiche ist; sondern daß jeder Mensch in kleinen Abweichungen seine „besondere" Natur sieht oder hört. Definieren wir aber die „Wirklichkeit" als Das, was der Einzelne bei immer wiederholter Erfahrung, also im Sehbereich bei immer wiederholter Betrachtung auch immer wieder erfährt und vorfindet: so kann doch wirklich kein Zweifel sein, daß dieser Hirschkäfer und dieser Feldhase für Dürer im Wesentlichen des Schaffensprozesses reine „Wiederholungen" des Objektes, reine Natur-Kopien waren.

Dürer hat dabei einen außerordentlich scharfen Blick für die Objekte Abb. 2.
und eine unerhörte Sicherheit, dieses Gesehene, zuweilen bis zur fast völligen Vor-Täuschung des Dreidimensionalen, in der Zeichnung auch wiederzugeben Wie dieser Hirschkäfer seine Beine setzt, wie er das letzte Fußglied leise tappend und tastend an den Boden legt, wie die lichten Schatten

zusammenlaufen; wie dann das Gefühl des leise Komischen lebendig wird, das diese Käferbildung dadurch hat, daß sie, mit ungeheuren Greifzangen bewehrt, dennoch so gänzlich wehrlos ist: all das ist aus unmittelbarem Wirklichkeits-Erleben unmittelbar in die Zeichnung übertragen.

Abb. 3. Noch drastischer, noch unmittelbarer, noch „wirklicher" ist diese packende physiologische Lebendigkeit beim Feldhasen erreicht. Was an drollig-purzeligem, körperlich-weichlebendigem Sein in einem solchen jungen Tiere drin ist, was das durch die breit aufliegenden Hinterbeine getragene, sprungbereite Hocken, das weichwollige Fell, die Schnuppernase mit den langen Haarborsten, die komisch langen Ohrlöffel an „Gefühlsvermittlung" in der Wirklichkeit, beim lebendigen Urbild, brachten, das ist diesem Abbilde im Wesentlichen als Gefühlsbegleitung geblieben; und zwar dadurch, daß die „Gefühls-Träger", die Farben, Lichter und Formen möglichst so wiedergegeben sind, wie sie sich bei der Beobachtung der Natur boten. Bei diesem Bilde sich an „Dürer", und nicht am „Hasen" freuen zu wollen, wäre wirklich völlige Verzerrung jedes gesunden, unmittelbar lebendigen Gefühls-Erlebens.

Was nun einem Hasen recht ist, muß auch einem Menschen billig bleiben.

Leibl hat die Identität von Form und Inhalt im naturalistischen Bereiche wie selten Einer erfühlt und in seine Bilder gebracht. Er hat die restlose Einstellung auf das Objekt mit innigster Hingabe gepflegt und damit Gestaltungen geschaffen, die allen Saft und alle Fülle, das berauschend Intensive, die Dichtigkeit der Struktur bis ins Molekulare hinein, das unmittelbar Pulsierende reinster Lebendigkeit bewahren. So wird er ein Meister und ein Muster für jene Einstellung, die so malen will, „wie Alle es sehen"; die das Auge in immer wiederholter Dauerbetrachtung zum Objekt wendet, um auch nicht im Kleinsten Anderes zu geben, als dieses vor-zeigt. Er wollte, wie er selbst sagte, „nicht schön sehen, sondern gut sehen", er wollte „die Natur, nicht seine Natur" geben.

Abb. 4. So ist es etwa bei den „Drei Bäuerinnen in der Kirche". Drei Jahre lang, von 1868 bis 1870, täglich mehrere Stunden, und immer vor den Modellen, und immer in der Kirche, hat Leibl an diesem Bilde gesessen. Alles ist von Einer Ecke des Bildes bis zur anderen „durchgemalt", in Tausenden von Fixations-Akten sind die Gegebenheiten der Stellungen, der Gesten, der Köpfe — „zufällig"-einmalige Formung der Gesichter in charakteristischer Eigenart, ob „schön", ob „häßlich" — des kostümlichen Prunkes, des stofflichen Materiales ins Bild übertragen. Bis in das letzte, kleinste Schürzenfältchen, in jedes Karo oder jeden Streifen des Stoffes, bis in den letzten Stich der Stickerei des Brusttuches geht Leiblsche Verliebtheit der Augen.

Von den Figuren bis in das Schnitzwerk der Bank fließt jener Blutstrom, jene naturalistische „Richtigkeit" durch das Gemälde, daß die Hand das Auge ersetzen möchte, um materiell-schmiegsam und räumlich-umfassend Gesicht und Hände, Stoff und Holz ab-zustreichen, nach-zutasten, sinnlich-wirklich zu umgreifen.

Geht man dann vom Kleinsten wieder zurück ins Große, so findet und erlebt man drei Menschen in so unmittelbarer Lebendigkeit, daß es wirklich ist, als säße man ihnen leibhaftig gegenüber. Die Haltungen und Gesten sind individuell unterschieden, bis in die Nasenflügel und die Fingerfalten einmalig differenziert; und dabei im Ganzen so sehr Natur, daß sich die Begleitgefühle dieser Darstellung fast überhaupt nicht mehr von den Begleitgefühlen unterscheiden, die wir von den lebenden Modellen her aus unserem „wirklichen" Erleben kennen.

Leibls „Dorfpolitiker" bringen fünf Bauern, in die Ecke einer Stube zusammengehockt; über einem Blatt politisierend. Man merkt die Fünfzahl der Modelle, die sich Leibl zusammengeholt hat. Doch für Leibl, den ungeistigsten, aber naturnahesten aller Maler, ist ein „Modell" nicht ein posierender „Ersatz" für die „Natur"; sondern Natur und jedes Stück oder Stückchen von ihr sind ihm dasselbe. Er hatte die kräftigsten und gleichsam beschränktesten Augen der Nah-Sicht. Viel klüger als der Dümmste dieser Bauern war er selbst nicht. Aber die Zähigkeit seines bäuerischen Wesens hat er auf das Malen-an-sich geworfen, für das er begabt war, wie Holbein. Von der linken oberen bis zur rechten unteren Bildecke holt er Stück nach Stück, Millimeter neben Millimeter vom Draußen in die Bildtafel hinein, ob Gesicht oder Schmutzrand an der Stiefelsohle gilt ihm gleich. Das in naturalistischer Komik in die Verkürzung fliehende Profil des linken Flügelmannes, das verdrückte Gesicht des Mittleren, der verernstet-stupide Ausdruck des Nächsten, das naive Horcherprofil des Rechten, Hände, Fingerglieder, Zipfelmützen, Stoff und Leinen, Strumpfwolle und Knöpfe: in immer wiederholtem Dauerschauen und Dauergenießen erlebt er die Lebendigkeit jeglicher Materie nach Farbe und Form, mit dem Pinsel das Objekt so lange verfolgend und umschmeichelnd, bis er die „leibhaftige Natur" gefangen hält. Abb. 5.

Ein naturalistisches Kunstwerk ist dann gut, ist dann „schön", wenn es die blutvoll-saftige Lebendigkeit der Natur möglichst nahe erreicht. Die Natur ist unser äußerster Maßstab der „Dichtigkeit" und Fülle jeglicher Materie und jeglicher sachlichen Konstellation. Erreicht ein Werk diese Fülle bis zu solcher Nähe, daß es uns, wie die Natur, den Eindruck gibt, das „Gefühl vermittelt", als ströme der Saft des Lebens so dicht durch seine Bahnen, daß eine Verletzung seiner materiellen Struktur es zum „Bluten" bringt: dann erweckt es jenen Rausch des Wirklichen, jenes unmittelbare

Lebendig-Sein, das höchstes Ziel aller Naturalisten war. Und das in der geradezu fanatischen Natur-Abschilderung Leibls ein prachtvolles Beispiel jener seelischen Einstellung des „Von Außen nach Innen" gibt, die das Schaffen aller naturalistischen Zeiten ihrer Tendenz nach unleugbar beherrscht hat.

Dieses intensive, und dabei sozusagen völlig „kritiklose" Versenken in alle Materie, ohne jede wertende Auswahl, was immer sie auch sei, schafft auch die seltene Möglichkeit, Leibls Bilder bis ins Einzelnste durchsehen zu können, ohne daß sich die Verbindungen zum Ganzen lösen. Eben wie in der Natur, wo auch ein Stück Materie an sich ebenso etwas „Fertiges" bedeutet, wie der ganze Komplex. Wenn Leibl ein Bild einmal durch ständige extreme Nah-Sicht im Großbau, etwa in der Gesamt-Perspektive „verhauen" hatte, so nahm er sein Messer und schnitt das Ganze in Teile. Die „Wildschützen", an denen er vier Jahre lang, von 1882 bis 1886, gesessen hatte, und die bei intensivstem Klein-Bau im Gesamten räumlich mißlungen
Abb. 6. waren, zerschnitt er so zu einzelnen „Fragmenten". Doch wie ein aus einem Stamm geschnittenes Scheit Holz in sich ein Ganzes bleibt, mag es auch blutende Wundflächen haben, so bleiben diese Stücke Leiblscher Bilder trotz ihrer brutalen Schnittränder lebende Teile eines Organismus. Denn die Dichtigkeit der Struktur, die Leibl dem Ganzen ohne Eine offene Stelle gab, müßte die Teilung — wie in der Natur — gleichsam bis zum Molekularen hin durchführen, um bloße Bruchstücke und Bausteine zu ergeben. So wird auch hier die „Miederstudie" ein ganzes „Bild", ein volles „Kunstwerk", das der eigenhändigen Signierung wohl wert scheint. Man gehe auch hier diese wahre Augen-Weide bis in das Kleinste formaler und materialer Struktur nach. Man krieche wie ein Marienkäfer über eine Blüte oder wie eine Ameise durch dichtes Moos in alle Ecken und Furchen dieser Bildung, „schmecke" den Material-Charakter der verschiedenen Stoffe, taste das Gebilde wie mit „Fühlhörnern" gleichsam als „Wirklichkeit" ab: und man wird abermals — zwar kein geistiges, aber das stärkste und widerstandsfähigste „materielle" Band erleben, das diese Gestaltungen zusammenhält. —

Wer aber nun glauben wollte, daß „objektiver Naturalismus" auf die Wieder-Gabe derart rein materieller, im Wesen ihres Charakters un-geistiger Objekte und Vorgänge beschränkt sei, der würde ein weites Fruchtfeld naturalistischer Kunstübung leichthin übersehen. Denn es gibt auch einen Naturalismus, der sich nicht nur die materielle Leiblichkeit zum Ziele wählt, sondern der die objektive Wirklichkeit auch eines seelischen Verhaltens kennt. Diese Tatsache dürfte durch folgende Überlegung klar werden.

Wir haben bereits einige Male feststellen können, daß der Bild-Inhalt

im Bereiche des Naturalismus durch einen einmalig-bestimmten, objektiv-äußeren Anlaß gegeben ist, auf den sich das Bewußtsein des Künstlers richtet und an den es sich gebunden hält.

Dieser äußere Anlaß kann nun aber zweifacher Natur sein: er kann entweder auf Objekte der „toten Natur" beschränkt bleiben; oder er kann Lebendiges, im besonderen den lebendigen Menschen mit als Objekt umfassen.

Handelt es sich ausschließlich um Objekte der „toten Natur", so wird die Einstellung des Malers rein auf das Abschildern dieser Sachinhalte, auf die Wieder-Gabe der Farben, der Lichter, der Strukturtönungen des Materiales, sowie der formalen Gegebenheiten gerichtet sein. Das naturhaft Gegebene wird damit in diesem Falle, bei „unbelebtem", also nicht mit willkürlicher Eigenbewegung begabtem Vorwurf, vollauf erschöpft. Es bleibt hier für den Naturalisten kein „Rest", der in Wirklichkeit dem Sichtbaren noch „hinzukäme". — Die Landschaft und das Stilleben sind hier die völlig entsprechenden Objekte.

Nun ist es allerdings weiterhin auch möglich — wie dies eben Leibl im Wesentlichen tat — auch alles „Lebendige", also das mit willkürlicher Eigenbewegung Begabte, auf seine „tote äußere Hülle" hin anzusehen: indem der Maler an den „Bewegungen als Ausdrucks-Trägern eines lebendigen Bewußtseins" vorbeigeht und seine Aufmerksamkeit ausschließlich jenem Natur-Teil des Gegebenen zuwendet, der in seiner Form erhalten bliebe, auch wenn der betreffende Komplex nicht-lebendig wäre. Tut man dies, so vermag man den Kreis der Landschaft und des Stillebens unter Festhaltung der früheren Einstellung auch zu überschreiten und in stetigstem Übergange zu Porträt und Genre, ja zur seelisch mehr minder „toten" Darstellung selbst „politisierender" oder „religiöser" oder „geschichtlicher" Themen zu kommen. Wir wollen aber hier von allen diesen Zwischenstufen absehen und uns dem Gegen-Vorwurf der Landschaft und des Stillebens direkt zuwenden.

Dieser zweite Bezirk naturalistischer Darstellungs-Möglichkeiten ist nun damit gegeben, daß der „äußere Anlaß", an den sich naturnahes Schaffen gebunden hält, nicht ausschließlich der „toten Natur" entstammen muß; sondern daß er auch den lebendigen Menschen mit Betonung seiner seelischen Wirklichkeit mit umfassen kann. Und nun bedenke man, welche Weitung und Vertiefung die naturalistische Einstellung erfährt, wenn sie sich nicht bloß an die „äußere Hülle" des Unlebendigen — und des Lebendigen — bindet, sondern auch das seelische Leben des Modelles mit in den Kreis der Einwirkungen zieht. Denn um diese seelischen Wahrwirklichkeiten des Modelles, nicht um die eigenpersönlichen des Künst-

lers, handelt es sich hier einzig und allein. Vom naturalistischen Künstler wird in diesem Bezirke erfordert, nicht nur den objektiv-äußeren, sondern auch den objektiv-inneren, den „seelischen Wirklichkeiten" des lebendigen Menschen als Modelles reaktiv offen zu stehen; also selbst so tief und so reich zu werden, wie die innere Natur des Lebendigen ist: an dieser seelisch lebendigen Natur. Und er erreicht dies dadurch, daß er das Modell nicht nur als „totes" Objekt, als Träger von Farben, Lichtern, Formen und einer äußeren Haut und Leibeshülle sieht, sondern auch als selbst lebendiges Subjekt erfaßt. Als einen körperlichen und seelischen Komplex, der an den Sachinhalten des Lebens seinerseits gefühlsmäßige Erschütterungen erfährt, die dann in ihm wirken; und die, wenn man ihn zum „Modell" nimmt, innerhalb seines, des Modell-Bewußtseins, in gleicher Weise objektiv-vorhandene seelische „Wirklichkeiten" sind, wie alle sein Äußeres bestimmenden Gegebenheiten der Farbe, des Lichtes, des Materials und der Formen auch.

Diese „seelischen Zustände" des Modelles sind aber nun vorerst im Äußeren nicht sichtbar, solange dieses ein in sich unbewegtes Äußeres bleibt. Sowie man aber als „naturalistischer Maler" nicht nur auf das „Unbewegliche" des Modelles achtet, sondern auch auf die auf der Beweglichkeit seiner einzelnen Körperteile beruhende Möglichkeit, auch sein direkt unsichtbares Innerseelisches zu zeigen: sowie man also die Bewegungen der einzelnen Körperteile, des Rumpfes, der Arme und Beine, des Kopfes, der Hände, die Verschiebungen der Augen, des Mundes, der Stirne als zeigende Faktoren erkennt, als „Gesten", die das unmittelbar-Unsichtbare des seelischen Verhaltens mittelbar-sichtbar werden lassen; sowie man dann diese naturhaft gegebenen Gefühls-Zeiger wirklich innerlich reaktiv erlebt, also so tief und so reich empfindet, wie das wirkliche Leben diese Menschen selbst vertieft und erschüttert hat: dann bleibt man zwar „Naturalist", aber man wird aus einem Schilderer der Oberflächen ein Schilderer innerer Schicksale. —

Geht man nun mit diesem Gesichtspunkt etwa zu Rembrandt, so zeigen die Bilder, die er nach der Mitte seiner dreißiger Jahre gemalt hat, die prachtvollsten Beispiele für diesen Naturalismus objektiver seelischer Wirklichkeiten.

Abb. 7. Die Frau des Tobias hatte, hinter den erblindeten Augen ihres Mannes, eine kleine Ziege gestohlen und sie in einem Verschlage des Zimmers vor der Ehrlichkeit des Gatten versteckt. Nun, wo sie das Tier heimlich ins Freie führen wollte, verriet es sich und sie durch sein Sträuben und Meckern. Und als sie mit einer kleinen Lüge das Geschehene verdecken will, da bedeutet ihr ihr Mann, der sie ja kannte, Schweigen, und daß er wohl wisse, was geschehen sei.

Eine kleine, dumme Geschichte aus dem alten Märchenbuche. So alltäglich, daß sie jederzeit und jede Stunde in dieser Welt, die ihre Gesetze jahrtausendelang dem Besitzenden zum Schutze, doch nicht zur Hilfe für den Armen gemacht hat, geschehen konnte und geschehen ist. Wenn hier nun jemand einwürfe, daß schon mit der Wahl des Themas, aus der Geschichte des alten Testamentes, Rembrandt den Umkreis des Naturalistischen verlassen hätte, so würde er einen Einwand erheben, der nicht stichhaltig ist. Denn wenn Rembrandt das Bild auch die „Frau des Tobias mit der Ziege" nennt: er hat diesen Tobias und seine Frau „wirklich gesehen". Denn er hat im Laufe seines naturalistischen Lebens und Schaffens Hunderte von wirklichen Menschen in Hunderten von Situationen erlebt und beobachtet; und er malt dann eine derartige alte Geschichte so, wie sie jederzeit neben ihm, im Holland des siebzehnten Jahrhunderts, um das Jahr 1645, an dem Tage, an dem er das Bild malte, sich hätte abspielen können.

Er setzt die beiden alten Leute in ein kleines holländisches Zimmer. Das Licht streicht durchs offene Fenster herein, in warmer Fülle und Dichtigkeit. Es fließt über alle größeren und kleinen naturalistischen Gegebenheiten der Einrichtung und der Geräte. Rembrandt setzt die kleine Ziege ins Licht, wie sie sich sperrt gegen die führende Hand; er zeigt die Frau in dem ärgerlich-Sorgenvollen ihrer Beugung; er läßt Licht und Farbe um den Tobias fließen, hellt ihn vorne etwas auf, wärmt ihm dunkler den Rücken. Und nun muß es sich weisen. Wie dieser Tobias auf das Erkennen des Diebstahls reagiert, wie seine reine Ehrlichkeit sich mit der Altersweisheit und der Güte seines Wesens paart: darin wird sich zeigen müssen, wie tief Rembrandt selbst in die Natur des Menschen hineingesehen hat. Und er hat tief gesehen. Nicht etwa zornig und nicht unbeherrscht, sondern im Innersten verstehend, hebt dieser alte Mann den halben rechten Arm, und neigt den Kopf ganz wenig nur zur Hand. Sonst nichts. Doch wie in dieser leisesten Bewegung, als naturalistischer Ausdrucks-Geste innerseelischer Wirklichkeit, das tiefste innere Verständnis deutlich wird und mit-gemalt ist, wie sich der Vorwurf über das Getane mit der Weigerung paart, noch Lügen-Worte zu dieser unguten Tat mit in den Kauf zu nehmen, wie dieser kleine Gesten-Komplex ganz deutlich sagt: ich weiß es doch, was du getan, rede nicht drüber weg: das ist der Kern. Nicht nur, was „tot" am Menschen ist, auch was als lebendige Regung in ihm lebt; und dies wieder nicht als die Regung eines beliebigen Durchschnittsmenschen erlebt, sondern als die eines Besonderen, „Auserwählten": das malt hier Rembrandt, der Naturalist der Seele. —

Dies war eine kleine, dumme Geschichte. Doch Rembrandt hat auch Größeres gesehen und gemalt. Das Größte, was die Geschichte naturalisti-

scher Seelenmalerei kennt. Wenn Er nicht wäre, man hätte es wirklich schwer, zu erweisen, daß Naturalismus nicht geringere Tiefen des Menschlichen zu geben vermag, als Idealismus oder Expressionismus.

Abb. 8. Jakob segnet seine Enkel Ephraim und Manasse. Wiederum ist es ein alt-testamentarisches Thema; doch wiederum ist es im allgemeinmenschlichen Sinne so gemalt, wie es jederzeit und jeden Orts geschehen könnte.

Doch nicht jedes Maler-Auge könnte es so sehen; denn nicht jedes Menschen-Herz könnte es so empfinden. Ein rein menschlich Auserwählter hat hier zufällig auch malen können.

Drei Seelenarten gilt es hier zu bringen, zu erleben. Den alten Mann, halb schon erstorben, mühselig nur und kaum noch hier zu Hause; das Elternpaar, geteilt in ihren Seelen, zwischen dem Vater dort, den Söhnen hier; die Kinder dann, im Kerne ohne inneres Verständnis dessen, was sie eigentlich an dieses Bett gerufen hat.

Der Alte lehnt, herum-gedreht, halb in den Polstern, halb an der angedrängt helfenden Schulter des Sohnes. Mit seinen Augen sieht er drüber fort ins Leere, verloren in der Stimmung des Gesichtes, recht ausgehöhlt vom langen Leben. Den Arm, der kaum mehr folgen kann, führt er zur Segengeste über den Kopf des älteren Knaben. Diese beiden Knaben dann, ohne jede fälschende Sentimentalität, in ihrer Seelen-Wirklichkeit gesehen, geben sich als die Kinder, die sie sind. Für sie ist es etwas Festlich-Besonderes, daß sie hereingerufen wurden, und wo der Jüngere noch verspielt sich in die weiche Decke drängt, da ist der Ältere gefaßt und fühlt sich als Den, mit dem jetzt Feierliches vorgenommen wird. Doch wo das bis zur Stumpfheit fast Verreifte des Alten und das noch nicht zu Reicherem Erblühte der Kinder kein seelisches Problem besonderer Tiefe stellen konnten, da weist sich Rembrandts Tiefe in der Seelenmalerei der beiden Eltern. Denn diese sind in innerlichem Zwiespalt da. Die Freude an den Kindern, an dem, was diese an Frohheit für die Gegenwart, an vollerem Versprechen für die Zukunft dem Elternpaar bedeuten müssen, mischt sich hier mit dem Leiden und der Trauer, die das Sterben des Vaters weckt. Die Mutter ist dabei weit näher ihren Kindern als dem Sterbenden. Ihr Auge folgt der Segengeste, den Mund umspielt trotz allem ein leise glücklich Lächeln, und ihre Neigung mit dem Kopfe gilt weit mehr dem Sinne, zum Werdenden ihr Ja zu sagen, als zum Vergehenden zu weinen. Den Höhegrad des Fühlens, die tiefste Stelle alles seelisch Wirklichen im Bilde bringt dann der

Abb. 9. Vater. Wie er, nun wirklich zwei-geteilt in seiner Seele, den Kopf mit leiser Neigung und das Gesicht mit leiser Drehung zum Sterbenden hin wendet; wie Wärme des lehnenden Stützens in der Schulter deutlich wird;

wie innigstes Gefühl des Mit-Erlebens den Blick leicht seitlich auf die Hand des Vaters richtet, und zugleich, vom Innersten des Herzens her-geleitet, die Linke mit zärtlich-weich gespreizten Fingern unter das müde, fast schon todes-taube Handgelenk des Vaters führt, um es in Mildheit, helfend, stützend zu leisem, stumpfem Streichen über den Scheitel des Kindes weg-zu-leiten; und wie doch schließlich um den Mund ein traumhaft-halbgeteiltes, zwar leise auch traurig-wehmütiges, jedoch im Kerne dennoch glückhaft zu den Kindern Hingewendetes der Bewegung lebt: das ist so innigster Belebung, so wirklichster, natur-gegebenster Beseelung voll, daß in der tiefen, satten Pracht der Farben und in dem wärmend-leuchtenden des Lichtes, in dem lebendig-hüllenden der Schatten, in dem fließend-kosenden des Pinselstriches wohl alles Ambiente, alles was um den Kern herum in Rembrandts Augen strahlen mochte, gebracht sein mag; doch das Wesentliche seiner Seele, das Herz des Bildes lebt in jenen Gesten, die Rembrandt in der Natur als Zeiger tiefer Innerlichkeit gesehen hat, weil er selbst ein Tiefer, selbst ein Seltener in seinen eigenen inneren Antworten auf sein äußeres Schicksal war. —

Und noch ein Beispiel; und abermals eine Geschichte aus dem alten Testament. Doch abermals so gemalt, daß nichts „Historisches", sondern bloß reine, tiefe, seltene Menschlichkeit das Bild gestaltet hat.

David vor Saul. Saul war in Wahnsinn gefallen, und jeder, der ihm Abb. 10.
nahte, war bedroht. Da sandte man den jungen David zu ihm, damit er mit seinem Harfenspiel das Wüten des Besessenen beschwichtige.

Als junger Judenknabe steht David in der rechten Ecke des Bildes, spielt seine Weise und sieht, verängstet halb, halb seine Augen auf das Spiel gerichtet, vom König fort. Dieser sitzt da, in großer Figur, die Lanze an der Hand, mit der er jeden warf, der sonst ihm nahte; auch hier bereit, aus seinem Wahn heraus zu rasen. Doch wie die Töne zu den Ohren klingen, da finden sie den Weg zur Seele, hellen die Umdüsterung der Wut und stillen alles Rasen. Der Griff des Arms wird locker, und stumpf geknickt lehnen Gelenk und Hand am Schaft der Lanze. Der Körper sinkt in sich zusammen und gibt sich der Entspannung hin. Und Ton auf Ton, heilsame Arzenei, singt seinen Weg zum Herzen. Da lösen sich verkrampfte Spannungen der Seele immer mehr, und aus den schauend weit gespannten Lidern rinnen die Tränen. Und horchend, hörend, träumend vor sich sehend, den vollen Blick der Augen in die Luft gerichtet, greift die Linke nach dem nächsten, was sie findet, und führt den Vorhang, der da hing, die Tränen wischend, über das Gesicht. So mit dem Wenigsten der Geste, so breit und schlicht, so ganz vom Innersten des Schmerzes aus.

Nur wem als reifem, innerlichem Menschen Schmerzlösendes jemalen

nahe trat, nur wer in Wirklichkeit des Lebens die tiefe Quelle alt-geweinter Tränen je erfahren hat, die von den Tränen kleiner Kinder oder junger Menschen so Lebens-weit entfernt sind: nur Der kann hier dem Wege Rembrandts auch wirklich nahe sein. Denn so wie die Natur, in ihren seltensten und tiefsten Bezirken, das Maß des naturalistischen Künstlers ist: so ist sie gleicherzeit auch das Maß dessen, der derartige naturalistische Bilder nach-erleben, sich innerlich zu eigen machen will. —

Noch ein Rembrandt aus seinen reifen Jahren gebe das letzte Beispiel dieses ersten, des naturalistischen Bezirkes.

Abb. 11. Rembrandt hat im Jahre 1650, also in der Mitte seiner vierziger Jahre, das Bild gemalt, in dem der alte Tobias und seine Frau auf die Rückkehr ihres Sohnes warten, der dem erblindeten Vater ein Heilmittel bringen soll, das diesem sein Augenlicht zurückgibt.

In durchaus objektiv-naturalistischer Einstellung ist das Bild gemalt.

Rembrandt malt den Tobias in seiner Stube, so wie er dort saß, so wie er heute noch dort sitzen könnte. Das Zimmer ist ein bürgerlich-holländischer Raum, das Licht fällt durch das hohe Fenster in die weich füllende Luft, die Frau sitzt am Rocken und spinnt. Sie spinnt mit den Zweckgesten ihrer Arbeit, und das wärmende Licht mag noch so weich und hüllend fluten, es wählt seinen Weg und sein Verweilen nicht anders, als es die Sonne an so manchem stillen Tage tut. So sehen die Bäume durch das Fenster, so liegt das Tuch darunter auf dem Tisch, so hängt das Vogelbauer oben, so bauscht sich das Gewand der Spinnerin im Sitzen; und so verschwimmen in den Ecken und an den Wänden im halben Dunkel allerlei Geräte, die auch das wirklich blickende Auge nicht ins fixierte Schauen zu nehmen brauchte. Der kleine Wasserkessel steht auf dem Dreifuß in der Flamme des Kamins, an den der alte Tobias seinen Polsterstuhl gerückt hat, um seines Sohnes Rückkehr zu erharren. Er tut's. Er tut's in jener Weise, in der auch jeder andere alte Mann, in der auch heute noch ein Greis, in der wir Alle, wenn wir älter wären, des Schicksals harren könnten. Des rein wahrwirklichen, nicht eines Märchenschicksals. Des rein Wahrwirklichen irgendeiner Nachricht oder Botschaft, auf deren Kommen oder deren Inhalt uns keinerlei Einwirkung möglich ist. In passiv ruhender Bereitschaft. Und hier nun setzt die Seelenmalerei des Naturalisten Rembrandt ein. Denn wie der Menschen gar so viele sind, und jeder eine andere Seele hat, wird jeder anders warten; da gibt es Mädchen, wie bei Courbet, die im animalisch-Satten ihres Leibes warten; da gibt es Könige, wie bei Menzel, die im ichsüchtig Betonten ihres Herrentumes warten; da gibt es Bauern, wie bei Leibl, die im breiten Starren ihrer Stumpfheit warten: und da gibt es wohl auch hin und wieder einen alten, weisen Mann — wie Rembrandt einer

war —, der in der Stille innerer Resignation, mit leiser Hoffnung trüber Gegenwart, im Voraus schon verzeihend, wenn fehlgeschlagenes Mühen seinen Sohn mit bitter leeren Händen wiederbringen sollte, des Sohnes wartet. Er legt die Hände vorn im Schoß zusammen, und neigt den Kopf. Sonst nichts. Doch dieses Neigen, leicht vornhin gebeugt, dies stille, kaum bewegte Senken an die Brust und etwas, ganz ein wenig nur, zur linken Schulter, dies In-Sich-Nehmen allen harrenden Gefühles, es fast verbergen und kaum sichtbar machen; gerade dies so Wenige der Ausdrucksgeste führt sie zurück aufs innerste Gefühl. Auf die Wahrwirklichkeiten innersten Gefühles. —

Wer auch Rembrandt immer nur und immer wieder bloß als den Maler der „Haut der Welt", des Lichtes und der Farben nimmt und wertet, der geht an seines Wesens Innerstem vorbei: an dem unerhört Ergreifenden der schlichten Ausdrucksgesten des „gewöhnlichen" seelischen Lebens, die er malt. Jener bei ihm — seitdem er, reif und bewußt geworden, also etwa von seinem fünfunddreißigsten Lebensjahre an, sich nicht mehr selbst zu barocker Großbewegung aufzwang — bis zum Äußersten intimisierten Gesten leisester Beweglichkeit, die mit einer Reife sondersgleichen und mit einer Weisheit, die nur der mit-liebendste und mit-leidendste Bruder seiner Brüder erreichen kann, die stärksten seelischen Erschütterungen und Erhebungen, Verzweiflungen und Tröstungen in das Minimalste äußerer Bewegung fassen. Diese dann, zum Ursprungsort zurück-gelesen, auf das sie zeugende Gefühl zurück-gedeutet: führen eben auf jenes „naturalistisch gemalte wirkliche Bewußtsein" eines zu tiefst ergriffenen Menschen.

Zum Schlusse dieses Kapitels mag angesichts der Wichtigkeit dieser Feststellungen nochmals kurz zusammengefaßt werden, was die Beispiele „naturalistischer Malerei" bei richtiger Anpassung der Gedanken an die Tatsachen für die Theorie des Naturalismus ergeben haben.

Wir haben vorerst an den gebrachten Bildern Dürers und Leibls konstatieren können, daß es eine Einstellung des künstlerischen Bewußtseins gibt, die sich bemüht, die tatsächlichen So-Gegebenheiten der Natur möglichst genau so nach-zu-bilden, wie sie bei immer wieder wiederholter Betrachtung wahrgenommen werden.

So unweigerlich uns diese Tatsache auch aus den gebrachten Bildbeispielen hervorzugehen scheint, so sei dennoch der wesentliche und wohl einzige ernst zu nehmende Einwand, der gegen diese Behauptung erhoben zu werden pflegt, kurz erwähnt und besprochen.

Man pflegt zu behaupten, daß dasjenige, was auch die in üblichem

Sinne „naturalistisch" genannten Bildungen erst zu „wahren Kunstwerken" mache, keineswegs ihre Übereinstimmung mit dem Natur-Vorbilde sei; sondern gerade im Gegenteile in jenen unvermeidbaren persönlichen „Abweichungen" vom Naturvorbilde liege, in denen, und seien sie noch so gering, sich die „persönliche Natur-Auffassung" des Bildners verrate.

Diese Behauptung nun, die das Wesentliche dieser Gestaltungen im klein-Persönlichen des „Pinselstriches" sehen will — die also etwa das Wesen oder den Wert Leibls in die kleinviereckigen Partikelchen seiner individuellen Malweise verlegt, eben in die Art, wie er mit dem Pinsel die Farbe auf die Leinwand auftrug oder aufdrückte — diese Behauptung trifft zwar etwas ins Seelische, doch weit außerhalb des Kernes der künstlerischen Konzeption. Sie trifft bloß gerade noch den „Hof", die „Fransen" des schaffenden Bewußtseins, wie die Psychologie die Rand-Gegebenheiten dieser Art nennt. Es ist, wie wenn man zehn Menschen gleicherweise konstatieren ließe, daß von zwei vor ihnen liegenden Stäben der eine doppelt so lang ist, als der andere; sie hierauf diese Tatsache mit denselben Worten niederschreiben hieße: um dann aus diesen gleichen Worten nicht die Gleichheit der Beobachtungen zu entnehmen, sondern aus den „graphologischen" Unterschieden der Buchstaben, aus der klein-individuell abweichenden Führung der die Buchstaben bildenden Linien und Züge eine Verschiedenheit der beobachtenden seelischen Grundstellung der Versuchspersonen zu konstruieren. Derartige verstiegene Gewaltsamkeiten müssen aus exakten Analysen ausgeschaltet bleiben. Und es muß also in gleicher Weise festgehalten werden, daß das Wesentliche der objektiv-naturalistischen Einstellung, der Tendenz des Schaffens, dadurch nicht berührt wird, daß nicht nur die Bilder verschiedener naturalistischer Perioden äußerlich verschieden aussehen, sondern daß auch die Bilder, die zehn gleichzeitig lebende naturalistisch orientierte Künstler vor demselben Modell gleichzeitig malten, alle untereinander persönliche Differenzen aufweisen würden. Die Diskussion über das Wesentliche muß an diesen Klein-Unterschieden vorbeigehen; so sehr es dann auch jedem künstlerisch Interessierten unbenommen bleibt, sich auch am „graphologischen Duktus" des Striches oder der Pinselführung feinste Entzückungen und individuelle Tönungen des allgemeinen Erlebnisses zu holen. —

Beziehen sich diese Feststellungen vorerst auf die objektiv-naturalistische Wieder-Gabe des unmittelbar-äußerlich Sichtbaren, so gelten sie andererseits in gleicher Weise auch für die „naturalistische Seelenmalerei". Auch hier lehrten uns unsere Beispiele, daß es sich im Wesentlichen der Konzeption um die Einstellung auf ein wirklich-Gegebenes, und der Tendenz nach um dessen Ab-Gestaltung handelt. Denn wenn eine so und tat-

sächlich vorhandene äußere Gegebenheit, wie etwa die Blindheit eines alten Mannes, mit der tatsächlich vorhandenen Begebenheit verknüpft erscheint, daß ihm ein Heilmittel für seine Augen gebracht werden soll: so ist die an diesen äußeren Komplex angeschlossene und auf sie hin erfolgende seelische Gesamthaltung dessen, der dieses Schicksal erfährt, in nicht geringerem Grade etwas „naturalistisch Wirkliches", als die verursachenden äußeren Anlässe auch. Es ist eben die Wirklichkeit der inneren Natur des Menschen, die der Wirklichkeit der sie erzeugenden äußeren Natur der Dinge und Vorgänge als seelisches Korrelat durchaus entspricht. Von der seelischen Veranlagung dessen nun, der dieses Schicksal erleidet, von der seelischen Veranlagung des Modelles also, nicht des Malers, wird es abhängen, wie das Bewußtsein auf sein Schicksal reagiert: ob es in Stumpfheit und blödem Bleiben verweilt; ob es in tierhafter Raserei das Unzwingbare zwingen will; ob es in kindhaftem Spielen die Zeit vertrödelt; oder ob es schließlich in stiller Resignation und sordinierter Hoffnung eine Tiefe der Seele verrät, die unter den Menschen selten ist. Da nun wieder alle derartigen Verhaltungsweisen möglich und wirklich sind, da man in der „wirklichen Natur" auch des seelischen Lebens jener Menschen, die dem naturalistischen Seelen-Maler als Modelle dienen, alle erdenkbaren Stufen von frivoler Oberflächlichkeit bis zu innigster Tiefe findet: wird sich, letzten Endes, die seelische Qualität des naturalistischen Künstlers darin offenbaren, welche Beispiele er wirklich auch sieht. So reich und so tief die Welt und ihre seelischen Wirklichkeiten sind: so reich und so tief kann der naturalistische Künstler sein. Er muß nur die Reaktionsfähigkeit, die rein menschliche Bewußtseins-Weite für die Fülle auch aller innerseelischen Wirklichkeiten besitzen. Sein Ich ist nicht „das Maß der Welt", wie beim naturfernen Künstler; sondern die Welt ist das Maß, an dem er gemessen wird.

So bleibt denn ebenso das gewöhnlichst-banale, wie das seltenste Bewußtsein eines Menschen, der Modell einer Darstellung wird, sofern es in seiner Art ein lebensfähiges, an einen bestimmten und einmaligen äußeren Anlaß geknüpftes und ohne jede Veränderung lebensmögliches Bewußtsein ist: objektive Wirklichkeit. Es gehört als „innere Natur" in gleicher Weise zu diesem Wirklichen, wie die „äußere Natur". Und ist es vorerst und an sich auch unerkennbar, so wird es eben nach seiner Art und Qualität in Gesten, in tausendfach verschiedenen, aber immer doch wirklichen und lebendigen Gesten aus unsichtbarer „innerer Natur" zu sichtbarer „äußerer Natur"; als die es dann auch erkennbar und darstellbar ist. Da aber weiterhin innerhalb dieser Erkennbarkeit etwa zwischen dem innerlichst stupiden Glotzen der lebenslang-erstaunten Bauern bei Leibl, und dem innerlichst-

liebevollen, hoffend resignierten Sinnen des alten Tobias bei Rembrandt wohl in der Art des Gefühles, nicht aber in seiner seelischen Zugehörigkeit, in seiner „psychischen Qualität" ein Unterschied besteht: deshalb sind eben so Leibl wie Rembrandt beide „Naturalisten". — Es sei denn, man würde tatsächlich und ernsthaft — meist jedoch nur, um den Naturalismus „schlecht zu machen" — alles Seelische aus ihm ausgeschaltet wissen wollen, indem man das an einen spezifisch-einmaligen äußeren Anlaß geknüpfte menschliche Bewußtsein zu einem „Unwirklichen" erklärte; womit die innerste „Natur an sich" zur „Nicht-Natur" geworden wäre — was wiederum nicht absurder klänge, als so manche andere Behauptung der weltläufigen Ästhetik auch.

B. NATURFERNE.

Ist der Bezirk der Naturnähe durch die naturalistischen — oder realistischen — künstlerischen Gestaltungen durchaus erschöpft, so teilt sich, wie wir gesehen haben, der naturferne Bezirk in drei wesentlich unterscheidbare Teilgebiete: in das der naturalistischen Permutation, in das des Idealismu und in das des Expressionismus.

1. Naturalistische Permutation.

Natralistisch permutiert nannten wir jene künstlerischen Gebilde, die zwar in ihren Einzelheiten die naturhafte Formung wahren; aber in der Zusammenstellung dieser Teilkomplexe zu Ganzgebilden, sei es der einzelnen Figuren, sei es des Zusammenhanges der Handlung, von den erfahrbaren Naturgegebenheiten abweichen.

Abb. 12. Bereits das erste Bild mag uns dabei ein Beispiel dafür sein, daß die theoretisch in exakter Weise voneinander trennbaren künstlerischen Gestaltung weisen in der Praxis der Kunstübung mit vielfachen Zwischenstufen einander übergehen. So zeigt das „Gefilde der Seligen" von Arnold Böcklins besonders in der weiblichen Hauptfigur und in den Hintergrunds-Darstellungen der lagernden und der reigenschlingenden Frauen, deutlich idealisienende Tendenzen. Doch abermals müssen wir darauf hinweisen, daß es sich bei der Aufstellung eines theoretischen Begriffs-Systemes immer nur um die Festlegung der Prinzipien handeln kann, zwischen deren ausgesprochensten Typen dann dem wirklichen Dasein das weiteste Feld freier Variation gewahrt bleibt.

Dabei darf man aber nicht etwa glauben, daß damit das Aufstellen von Systemen oder Theorien eine überflüssige Mühe wird. Sondern es ist hier, im bewußtseinswissenschaftlichen Bereiche, bloß ebenso, wie in jedem

anderen, etwa auch im naturwissenschaftlichen Bezirk. Auch in diesem gelten ja die „Gesetze" in exakter Weise nur für die rein begrifflichen Konstruktionen der wirklichen Abläufe, niemals für diese selbst; denn auch hier „stimmt" kein Gesetz mehr, sowie man in die Fülle der naturgegebenen Verwicklungen eintritt. So aber, wie es etwa im Bereiche des Optischen zum Zwecke einer orientierenden Ordnung wohl Sinn und Wert hat, zu sagen, daß das Sonnenspektrum aus den Farben Rot, Gelb, Grün, Blau und Violett „bestehe", trotzdem diesen Farben als „reinen" Farben der geringste Bezirk des Spektrums gewahrt ist, während die Übergangs- und Zwischenfarben einen weitaus breiteren Raum bestreichen; ebenso hat es innerhalb des bewußtseinswissenschaftlichen Bezirkes Sinn und Wert, theoretische Grenzscheiden aufzurichten, über die hinweg dann die lebendige Wirklichkeit die Fülle ihrer Variationen und Kombinationen strömen läßt.

So wird man bei unvoreingenommener Beobachtung feststellen können, daß innerhalb des Böcklinschen Bildes die Mehrzahl aller gebrachten Gestaltungen im Einzelnen ihres Aufbaues durchaus naturnahe Formung zeigen; daß jedoch der Zusammenbau, sei es der einzelnen Figuren, sei es der gesamten Zustände und Vorgänge, durchaus natur-unmögliche, naturferne Konstellationen bringen.

Da ist vorerst die Hauptfigur des Kentauren. Sie bleibt in ihren beiden Haupt-Teilen durchaus naturnahe. Sowohl der pralle, stahlhaft-straffe Pferdeleib, wie auch der Menschen-Oberkörper sind in sich durchaus naturentsprechende Teilstücke von wirklichen Erfahrungen. Erst ihre Zusammensetzung führt sie aus dem Bezirk des Natur-Möglichen hinaus. Gerade durch diese Zusammenstellung aber wird dann ein spezifisches Phantasie-Gefühl erregt, das man im wirklichen Dasein nicht zu erleben imstande wäre.

Diese Einstellung muß nun auf das Erleben des ganzen Bildes geweitet werden. Nicht nur der Kentaur, nicht nur die beiden Figuren der Nymphen rechts, die deutlich noch den Ansatz von Fisch-Leibern an Stelle menschlicher Beine zeigen: sondern die gesamte Bildvorstellung, das Aneinanderfügen und Zusammenbringen derartiger Fabel-Wesen mit natur-entsprechenden Menschen-Figuren, mit Schwänen, einem See, naturalistisch gemalten Felsen und Bäumen, Büschen und Wiesenhängen: all das bringt eine Stimmung zustande, die sich typisch sowohl von allem Naturalistischen, wie auch von allem Idealistischen oder Expressionistischen unterscheidet. Das durch derartige Gestaltungen vermittelte Gefühl trägt dabei einen deutlich „phantastischen" Charakter.

Dabei sieht Böcklin die Natur gänzlich un-sentimental, zumeist in schärfster Strackheit und Geschliffenheit. So sind hier die Farben von

stahlhafter Glätte, der Wasserspiegel wie poliertes Metall, die Formen — der Schwanenhälse etwa oder der Bäume des Hintergrundes oder des Uferrandes — von gestrafftester Spannung und Führung. Fast luftlos, bis in die Ferne klar bestimmt umrissen, vermitteln seine Bilder auf diese Art häufig das hallend-Harte, das arkadisch in dünne, reine Atmosphäre erhöhte Gefühl phantastisch-herber Träume.

Abb. 13. Böcklins „Triton und Nereide" gebe das zweite Beispiel. Wiederum ist es nicht nur die Zusammenfügung der Tritonen-Figur aus Menschen-Oberkörper und Seetier-Leib; sondern wiederum ist es die eigentümliche Einstellung Böcklins dem gesamten Werke gegenüber. Böcklin lehrte, daß der Maler niemals unmittelbar vor und nach der Natur malen solle, sondern „aus dem Kopfe" malen müsse. Doch wenn man bedenkt, daß er sich stundenlang vor diese Natur, etwa an den Strand des Meeres setzte, stundenlang das Spiel der Wellen, ihr Zerrinnen auf dem Strande, ihr Schäumen über Klippen schauend erfaßte, „auswendig lernte", um erst dann im Atelier „aus dem Kopfe" zu malen: so erkennt man, daß zwischen diesem Verhalten und dem des Naturalisten, der das Gesehene unmittelbar andauernd prüfend und vergleichend, auf die Bildtafel überträgt, im Wesentlichen der seelischen Einstellung nicht der geringste Unterschied besteht. Das Verfahren Böcklins ist schwieriger und wird oft zu gründlicherem Erfassen der Naturgegebenheiten führen können; aber es bleibt im Wesen, den einzelnen Teilkomplexen gegenüber, ein objektiv-naturalistisches Verhalten.

Doch indem Böcklin so verfuhr, erleichterte er sich wieder die spezifische Art seines Gesamt-Gestaltens. Denn da er ja die Ganz-Form seiner Bilder nicht in naturalistischer Art schuf, hätte ihn ein Malen direkt vor der Natur immer wieder in der Konzeption des Gesamten aufs empfindlichste stören müssen. So aber konnte er die Permutation und Kombination der „erlernten" Natur-Teile, das freie Um-Ordnen und Zusammen-Stellen der einzelnen Komplexe völlig frei schaffend im Atelier vornehmen und so trotz des naturalistischen Einzel-Materials seine völlig naturfern-phantasiemäßigen Gesamtgebilde um vieles leichter und ungehemmter konzipieren. Und es ist der gleiche seelische Grund, der nahezu alle jene Künstler, die die Schaffensart der naturalistischen Permutation pflegten, dazu geführt hat, im Atelier und „aus dem Kopfe" zu malen.

Die Analyse der Böcklinschen Bilder wird also in erster Linie die Phantasie-Leistung betonen müssen. Und diese Phantasie-Leistung wieder liegt vor allem im rein Inhaltlichen der Konzeption. Mit einer seltenen Eindringlichkeit wird bei Böcklin die Wichtigkeit des Sachinhaltes klar. Hier an dem, in zeitlicher Beschränkung richtigen, aber im Allgemeinen seiner üblichen Verwendung falschen Wort von der ausschließlichen Wichtigkeit

des „Wie" eines Bildwerkes und von der völligen Gleichgültigkeit des „Was", des Sachinhaltes der Darstellung, festhalten zu wollen, wäre beschränkter Fanatismus; und nicht jene auf das Erleben des historisch Daseienden gegründete Relativität aller Anschauungen, die weiß, daß die Sachen vor den Worten da sind und da waren, und daß nichts unfruchtbarer wird, als diese Worte und Schlagworte für unumstößlich Bindendes zu nehmen, nach dem sich Werdendes zu richten hätte.

Der Sachinhalt des Böcklinschen Bildes aber ist eine große Symbolgestaltung der mächtigen Stimmung des weithin gebreiteten Meeres. Menschliche und halbmenschliche Symbolfiguren werden Träger jenes un-meßbaren und, trotz aller Kleinbewegung, im Ganzen so unerhört dauernd wirkenden Erlebnisses. Inmitten der Meeresfläche lagern auf einer Felsenklippe Triton und Nereide. Die Nereide: breiteste vitale Lebensfülle, unmittelbare Freude am Dasein und Leben, weich angeschmiegt an den Stein; ein Wesen, dessen Körper nichts als die Verdichtung der vier Grund-Elemente von Sonne, Wasser, Luft und Erde scheint, die in ihm das satteste Dasein gewonnen haben. Sie gibt im äußerlich-Formalen ihrer horizontalen Bahn, wie im innerlich ruhend-Sonnenden ihrer seelischen Gelöstheit den Kontrast zur bewegteren Schiefe des in Haltung und Seelenstimmung fast schmerzvoll aufgedrängten Tritonen. In Gegenbewegung, sie von links nach rechts, er von rechts nach links gewendet, verklammert sich das Gefühl in der Mitte des Bildes zu breitem Schlusse. Und wie sie spielend ihm eine Handvoll Wasser ins Gesicht werfen will, um ihn aus seiner Hingegebenheit zu wecken, wird jede Spur von Sentimentalität, auch nur vom Fernsten her, vermieden. Als wahrhaft innerliche Personifikation, kein äußerliches, sondern innerseelisches Symbol für diese größte Weite aller Einsamkeiten drängt sich dies Halbwesen vom Felsen auf, biegt seinen Leib, dreht seinen Kopf der fernsten Dehnung des Horizontes zu und schwimmt mit Mund und Augen in die Ferne.

„Phantastik" ist das Wort, das man für derlei Konzeptionen meist gebraucht. Und sein Bedeutungsinhalt scheidet sich eben von reinen Phantasiegebilden definitorisch dadurch ab, daß man mit diesem Wort die Gefühlsbegleitung jener Schöpfungen bezeichnet, die mit den Bausteinen des Naturalistischen Gebilde völlig naturferner Art erstellen.

So ist es auch bei der „Pest". — Naturalistisch-permutierte Gestaltungen Abb. 14.
begegnen erfahrungsgemäß beim Publikum kaum irgendwelchen Widerständen oder Schwierigkeiten des „Verständnisses", also des gefühlsmäßigen Nach-Erlebens; um so stärker pflegen sie von den zünftigen Ästhetikern angegriffen zu werden. So hat diese zünftige Ästhetik auch Böcklin schweres Unrecht angetan. Die Kraft seiner Visionen aber, die restlose und fast

niemals „dienstbare" Symbolisierung allgemeiner Themen und Vorgänge führt die meisten seiner Werke weit über jenes Niveau des „literarischen Geschichten-Malens" hinaus, auf das man ihn im Zeitalter des Impressionismus erniedrigen wollte. So gibt auch hier wieder die Stärke der inhaltlichen Erfindung und der formalen Komposition dem Bilde unmittelbare Einschlagskraft. Durch die steil vertiefte, schmale Straße eines kleinen italienischen Städtchens rast die Fabelfigur des Pestdrachen. Was sie auf ihrem Fluge mit den breiten Fledermaus-Flügeln anweht, wen der Atem ihres schmalen Schädels, halb Schlangenkopf, halb Vogelschnabel, trifft, der sinkt zu Tode. Einmalig und un-abgebraucht in der Erfindung und in der Gestenführung, herbe und ohne jede Dienstbarkeit in der Wendung des Körpers, in der Haltung der Arme und der Beine sitzt die Figur auf dem Rücken des Tieres, beherrscht das Zentrum der Konzeption. Und überall wieder kann man erleben, wie Böcklin zum Innersten seiner Vision so gefunden hat, daß er naturalistische Teil-Erfahrungen zu phantastisch-willkürlichen Kombinationen zusammenfügte und erhöhte.

Abb. 15. Der „Tod auf den Schienen" von Max Klinger gebe ein Beispiel, wie derartige naturalistische Permutationen zu naturferner Phantastik des Gesamt-Gebildes und des Gesamt-Gefühles führen können, auch wenn sämtliche einzelnen Sachinhalte des Bildes naturnahe bleiben. Dies tritt dann ein, wenn die innere „Zusammenstellung", die sachliche „Beziehung", in die die Inhalte gebracht werden, der Natur-Wirklichkeit nicht entspricht. So ist hier in diesem Blatte nicht nur keine Stelle, sondern auch keine Figur oder Ganz-Form zu finden, die nicht durchaus naturalistisch empfunden und belassen wäre. Indem aber in dem alten Thema des Totentanzes die moderne Tatsache von Eisenbahn-Unglücken, der Keim der Konzeption, so durchgebildet wird, daß sich der Tod als naturalistisches, gleichwohl aber lebendiges Gerippe über die naturalistischen Geleise legt, gerade an einer Kurve der Bahn, die hart an einem Gebirgsabsturze hinläuft: wird erreicht, daß sich abermals — wie im kleineren Gebilde des Kentauren — naturalistische Teilstücke zu einem Ganz-Erlebnis verbinden, das durch seine Un-Wirklichkeit bei und trotz allen Detail-Wirklichkeiten den stärksten Grad der Phantastik erhält.

Auch hier also ist es wieder der sachliche Inhalt, das „Was" des Bildes, das in erster Linie die Eindruckskraft begründet. Und auch hier wieder darf man an dieser „sachlichen Erfindung" des Künstlers nicht etwa vorbeigehen. So wie Farben und so wie allgemeine Formen unmittelbar in einer rein gefühlsmäßigen künstlerischen Konzeption geboren werden können, so können auch sachliche Inhalte unmittelbare Träger einer rein künstlerischen Stimmung werden. Es ist dabei nur zu bedenken, daß genau so

im bildkünstlerischen wie im literarischen Bereiche ein groß empfundener sachlicher Inhalt nur dann das Werk zu einem großen Kunstwerke werden läßt, wenn die Form nach allen ihren Elementen der Größe des Inhaltes gemäß ist; wenn also das „Wie" der literarischen oder bildkünstlerischen Bezwingung an Intensität dem Sachinhalte entspricht.

Und das scheint uns bei diesem Blatte Klingers der Fall zu sein. Nicht nur ist die rein inhaltliche Phantasie in der Originalität des Zusammenführens von Teil-Inhalten, die bisher niemals noch verbunden worden waren, von seltener Fruchtbarkeit und Stärke; sondern auch die rein formale Ausgestaltung der naturalistischen Teilstücke ist dicht und stark. Das lässig Hingelagerte des Todes, sein so ruhendes Warten in fast höhnender Selbstverständlichkeit, im breiten Liegen des Oberkörpers und des hellen Mantels und im locker gelösten der gekreuzten Beine stehen in schlagendstem Kontraste zu dem blank Geglätteten des Bahndammes und dem hell Gestrafften, Eilenden der Schienenführung. Kraß treffen diese beiden Gefühle im Vordergrunde aufeinander; voll und gesammelt in überragender Ruhe und in der Teilnahmlosigkeit zeitlos unvergänglicher Natur bleiben die Bergformen im Mittel- und Hintergrunde. —

Und nun sei als letztes Bild dieser Gruppe, und als Beispiel, zu welcher Abb. 16.
Fülle und Dichtigkeit sich diese Schaffensart der naturalistischen Permutation im Phantasieleben des Nordländers zuweilen gesteigert hat, der „Fall der Engel" gebracht, den Pieter Brueghel — in innerer Abhängigkeit von ähnlich starken phantastischen Erfindungen des Hieronymus Bosch — um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gemalt hat. In einer im Einzelnen tatsächlich unübersehbaren und unbeschreibbaren Fülle sind hier die Kombinationen und Permutationen naturalistischer Teilerfahrungen zu einem Höllenkessel von Unholden vereinigt. Der Krumme und der Lahme, der Knopfgießer und der Dovrealte, Fisch und Kröte, Mensch und Sache, Schmetterling und Fledermaus, Blasbalg und Blütenblatt, Ritterhelm und Krüppelwesen, Rübenform und Menschenarme: in unbeschreiblichem, nur unmittelbar erlebbarem Chaos, in immer wieder neue Permutationen gebärendem Rausch der Phantasie werden Hunderte naturalistischer Teilbeobachtungen zu den unmöglich-phantastischsten Konglomeraten zusammengeschlossen, ineinandergeschweißt, verbunden, verflochten, verzahnt, verquetscht, durcheinandergetrieben. —

So führt die naturalistische Permutation zu Gesamtgebilden, die in den un-wirklichsten Gebieten menschlicher Phantasietätigkeit hausen; und die dennoch von ihren naturalistischen Klein-Bildungen aus eine phantastisch-unmittelbare Lebendigkeit bewahren.

2. Idealismus.

War das naturalistische Kunstwerk dadurch definiert, daß es vom Gesamten bis in das kleinste Detail die Gegebenheiten des Naturvorbildes auf das Genaueste nach-formte; hatte die naturalistische Permutation entweder die naturhaft bewahrten Klein-Gebilde von Teilstücken zu größeren natur-unmöglichen Ganz-Gebilden zusammengesetzt, oder auch naturalistische Groß-Gebilde in natur-unwirkliche Zusammenhänge sachlich-inhaltlicher Beziehungen eingestellt; so war idealistische Gestaltung dadurch bestimmt, daß sie die Individualmerkmale ausgleichend überbreitete und die Gesamtform dem Begriffsbilde annäherte.

Abb. 17. Die Figur des „Idolino" im Museum in Florenz gebe das erste Beispiel. Nach Stand- und Spielbein klar geschieden, ruht die Last des Körpers in freiem, sicherem Stehen auf den beiden Sohlen der Füße. Deutlich sind die beiden stützenden Säulen der Oberschenkel vom Rumpf getrennt, deutlich sind die Arme in den Achseln, den Ellenbogen und den Handgelenken geteilt und gelöst, deutlich hebt sich der Hals vom Rumpf, der Kopf vom Hals. Überall hat eine ausgleichende Hand die Wölbungen ins Geometrische gerundet, die Formen von allem Klein-Individuellen gereinigt, zum Typus hingeführt. Wo bei dem einen Modell deutlicher, bei dem anderen verwischter, einmal diese, einmal jene Teilung oder Kerbung zu finden war, da hat hier idealistisch aufs Allgemeine eingestellte Gesinnung die wesentlichsten und wichtigsten Teilungen unter dem Gesichtspunkte herausgehoben und betont, daß Klarheit, Deutlichkeit, Maß in allen Dingen, Ordnung und abgestimmte Harmonie das Werk erbaue und beherrsche. Darum sind Knöchel und Knie so ausdrücklich betont, darum ist die in der Natur meist nur angedeutete Linie von Hüfte zur Scham hinab und wiederum zur Hüfte hinauf in geschlossenem und geometrisch-beruhigtem Flusse durchgezogen, so daß man den Rumpf von seinen beiden Beinen heben kann, wie einen Architrav von seinen tragenden Säulen. In wundervoll ausgeglichener Rund-Modellierung sind Bauch und Brust geklärt, in die größeren, typisch immer wiederkehrenden Haupt-Teile geschieden. So führt auch weiterhin klärende Gesinnung, die das Allgemeinere, allen einzelnen Exemplaren wesentlich Eigentümliche sucht, des Künstlers Gefühl und Hand bei Hals und Kopf, bei Haaren, Stirn und Augen, Nase und Mund. In leichtem, allgemeinem Rhythmus hebt sich der rechte Arm, bricht sich leise in seinen hängenden Gelenken der linke. Und dieser linke Arm allein würde genügen, die Gesinnung des Ganzen zu zeigen. Wie er in runder Fülle, lässig und doch gehalten, in wundervollem Allgemeinschwung seiner leisen Bewegung sich klar in den Gelenken „hält", wie er, bis in die letzte Biegung seiner

Fingerspitzen, das Wirklichkeits-Entfernte, zum Größeren und Weiteren hin Beruhigte seines Gefühles weist: das ist wohl klassische Antike; doch im Wesen derartiger Konzeption, wie wir sehen werden, allen idealistischen Stilen von ihrer innerseelischen Einstellung her zu eigen.

An diesem Bildwerk mag man nun auch erkennen, worin die Gefahr alles Idealismus und eben der Fluch alles akademischen Klassizismus ruht. Je nachdrücklicher und konsequenter man nämlich die Individualmerkmale eines Dinges unterschlägt und zum Allgemeinen, Allen Gemeinsamen hin ausgleicht, desto stärker nähert man sich dem reinen Begriffsbilde, das im Grenzfalle am besten mit geometrisch konstruierten Kurven zu umschreiben ist. Diese geometrischen Gebilde aber haben dann, von ihrem durch eine gesetzmäßige Formel festgestellten Ursprung her, fast jede Gefühlsbegleitung verloren. Wenn alle gebogenen Formen des Gebildes Kreislinien, alle Wölbungen Kugelflächen, alle nicht-kurvigen Grenzen gerade Linien sind, so wird die Gefühlsbegleitung des Gebildes als eines auf Grund des „Erkennens" „wissenschaftlich Konstruierten" auf den geringsten Grad sinken müssen; und damit das Werk desto mehr dem Kunstbereiche verloren gehen, je allgemeiner, je typischer, je „idaelistischer" es ist.

Dies haben die Griechen wohl gefühlt. Sie stellten zwar jeweilig einen „Kanon" auf, der das „gesetzlich", also intellektuell Gebundene jeder Gestaltung von vornherein festlegen sollte. Doch einerseits wechselten sie ihre kanonischen Systeme je nach der Änderung, die ihr Gefühl im Laufe der Stilentwicklung erfuhr; und andererseits banden sie sich auch in der Zeit eines herrschenden Kanons, hier beim Idolino etwa des polykletischen, niemals strenge an die mathematisch errechneten Bestimmungsstücke. Und gerade Das ist ja das Ausschlaggebende. Während Dürer durch die streng durchgeführte geometrische „Konstruktion" seiner Figuren nur erreichte, daß diese gänzlich gefühls-verödet und leer erscheinen; wichen die Griechen bei allen Bewegungen, bei allen Kurven- und Flächenführungen, wenn auch nur um ein Kleines, vom errechneten Kanon ab und erreichten dadurch eben das in sich so leise Bewegte des dauernd schwebenden Gefühles.

Und auch dieser idealistische Stil war nicht auf ein bestimmtes Gestalten beschränkt. Die Figur der Aurora, der „Morgenröte" von Michelangelo zeigt bei allem Gedrängteren, massig Beschwerteren ihrer Bildung die gleiche idealistische Gesinnung. Auch diese Frauenfigur hier ist durch Ausgleichung aller individuellen Merkmale des Modelles zum Allgemeinen, Typischen erhöht. Auch hier reißt nicht ein einmalig-individuelles Erleben den Aufnehmenden in die persönlich bestimmte Sphäre des Dargestellten; sondern der weite Bezirk einer ganz allgemeinen Stimmung, ein Allgemeingefühl weitester Tönung geht von dem Werke aus. Viele Einzel-

Abb. 18.

erlebnisse besonderer Artung haben ihr Gemeinsames in einen Bezirk gesammelt, der den Morgen eines Tages aufgehen läßt, wie den Morgen vieler, vieler Tage, die Michelangelo durchlebt hat. Vom schwer Gedrückten seiner Seele, vom lastend Getrübten seines Bewußtseins her löst sich als Symbolfigur der breite Leib in schwerer, voller Schiebung seiner Glieder vom Fesselnden des Schlafes los, hebt sich in mächtiger Gedrängtheit dem neuen Tag entgegen. Klar zwar in allen Teilungen, klar im Ansatz und in den Biege-Gelenken seiner Glieder, klar auch in der Führung der Bewegungen; doch dunkel überschattet in der Seele und schwer umdüstert im Bewußtsein: zu jenem tragischen Idealismus, der Michelangelos eigentlichste Seelen-Heimat war. —

Abb. 19. Und so wie die Einzelfigur, so wird auch das Handeln und Geschehen dieser Welt von idealistischer Gesinnung ins Allgemeine beruhigteren Tuns phantasiemäßig erhöht. Das Grabmal der Hegeso in Athen gibt eines der wundervollsten Beispiele des griechischen Idealismus der älteren Blütezeit. Vom Ganzen her bereits so angefaßt, daß jede Abweichung von der Natur gestattet scheint, die im Sinne des Gefühles getroffen worden ist. So sind, um die Fläche in ruhigem Gesamtbau zu erstellen, die natur-wirklichen Proportionen nicht gewahrt. Die Sitzende reicht mit dem Kopf so hoch fast im Relief, wie die vor ihr Stehende. Und dies deshalb, damit das Auge, das seine ab-gewogenen Wege sucht, nicht durch ein allzu Hartes, im Sinne idealistischen Gefühles allzu Herbes des Absturzes von Kopf zu Kopf aus seiner Gleite-Bahn gerissen werde. So wie das Bildwerk vor uns steht, geht stilles Schauen seinen Weg vom rückgestellten Fuß der Dienerin links unten, das Bein hinauf, zu Hüfte, Brust und Kopf; neigt mit dem Kopf nach vorne, wird aufgenommen von dem Kopf der Frau, der seine Biegung der Bahn des Blickes breit entgegenhält, sinkt mit den Falten über Brust und Leib zum Knie und schließt den Weg über den vorgestellten Fuß der Frau, der von dem hin-gebogenen der Dienerin rund-angelehnt umfaßt wird. Und geht der Blick noch einmal seine Bahn, so kann er in gleitendem Schweben die Guirlande nach-wiegen, die sich durch das Bildwerk vom Kopf der Dienerin über deren rechten Arm zum linken Arm der Frau und deren Kopf wie ein breit und voll Gehänge legt, dem die erhobene rechte Hand der Frau, die ein Schmuckstück zur prüfenden Betrachtung aus dem Kästchen nahm, den Schwerpunkt und die Mittel-Ruhe gibt.

Ganz wundervoll ist vom Ganzen bis ins Kleinste die Ausgleichung alles einmalig-Individuellen zum Allgemeinen weiter Schwebung des Gefühles durchgeführt. Und hier auch wieder jener Weisheit des Gefühles voll, die niemals in allzu feste Regeln schnüren wird, was nur in lockerer Bindung sein inneres Leben behält. So weicht etwa die ganze Komposition

an der linken und an der rechten Seite leicht über den architektonischen Rahmen hinaus, überspült mit leisen Wellen das Feste der Gebundenheit. Und wie von hier aus bereits diese leise Lösung in aller strengen Bindung so herzbewegend spürbar wird, so geht diese eigentümlich lockere Strenge des Gefühles in Alles, bis in die kleinste Falte, ein. Wie alle Gelenke der beiden Körper scheinbar so strenge in ihrer Klarheit bloß-gestellt und in ihrer Funktion deutlich gemacht sind, und wie dennoch in allen diesen Gelenken eine leise Lockerung, ein Über-Führen der Bewegungen, ein mildes Modellieren deutlich wird; wie sich in jeder Falte Klarheit des Seins und Bestimmtheit des Verlaufes mit dem leise Spielenden relativer Freiheit einen: das ist so liebevoll „gesetzlich" und dennoch leise „gegen" das Gesetz, begriffsnahe, und dennoch lebendigen Gefühles voll: daß man die Fehl-Idee, die so viel Unheil für die Kunst gebracht hat, fast begreifen könnte: es gäbe nur Eine Schönheit: die des Idealismus der klassischen Antike.

In Wahrheit gibt es ja so viele „Schönheiten", wie es wertvolle Gefühle gibt; also unendlich viele. Doch ist zuzugeben, daß dem Gefühl des Idealismus eine besondere Dauerhaftigkeit innezuwohnen scheint. Er besitzt sie ja von seinem Ursprung her. Denn indem er alle stark einmalig, also „vergänglich" sprechenden Individualmerkmale tilgt, erreicht er, eben von diesem Kerne her, jenes Allgemeingefühl der Dauer, das allen begriffsnahen Bildungen so stark zu eigen ist.

So muß es ihm aber auch mißlingen, das „Dramatische", das einmalig- Abb. 20.
Erschütternde eines Konfliktes auf seinem Höhepunkt zu geben. Wenn er, im Märchen von Orpheus und Eurydike, die Szene sich zum Vorwurf nimmt, da sich, am Wendepunkt des dramatischen Geschehens, Orpheus noch zu früh zu der Geliebten wendet, und sie damit für allezeit verliert: so wird unter seinen Händen auch hieraus ein gedämpft-geruhigtes Verweilen, ein Bleiben ohne Hast und Tat.

Wiederum ist die Komposition ins Wiegende ausgeglichenster Statik gebracht. Vom rückgestellten Fuß des Hermes links geht Weg und Blick den Körperstamm hinauf, mit dem Profil zum Kopf der Eurydike, dann hinüber zum Kopf des Orpheus, und durch dessen Arm und Körper zu dem entsprechend rückgestellten linken Bein. Die Falten ziehen leise singend, im steten Schreiten Gluck'scher Melodien ihre Wege. Der Mittelpunkt der Konzeption liegt dort, wo sich die Köpfe der beiden Liebenden zueinander neigen und Schmerz und Sehnsucht sich im Blick des Anderen die Antwort sucht. So tauchen sie im Schauen ineinander, und hier nun, wo das Herbste aufeinanderstößt, wo allzugroße Sehnsucht das schon fast erreichte Glück ins Unglück umreißt, tragisch verfrühtes Tun den Gipfelpunkt der Hand-

lung in dramatischem Schlage auftreiben müßte — da sordiniert die Gesinnung des griechischen Idealismus wiederum das Geschehen zu still akkordhafter „Harmonie". Eurydike hebt ihre linke Hand im still Gelösten ihrer Biegung auf und legt sie dem Geliebten tröstend an die Schulter; und Orpheus wendet seine Rechte in gleichfalls stillem Schwung des Armes zu ihrer Hand, zu sehnender Berührung. Und wie sich hier die Neigungen der beiden Köpfe, der Blick der Augen, die Kurven dieser Hände sanft verschlingen, wird stilles Schweben eines tiefen Allgemeingefühles, weit fortgehöht von jeder Leidenschaft, im Stillsten, Reinsten einer idealistischen Welt lebendig. Hermes tritt noch herzu, schlingt seine Linke um das Gelenk des hingegeben hängenden Armes der Eurydike, hält sich sonst still und wartend bei den Beiden: und so wird es, als ob ein reiner, großer Dreiklang, ins Moll gewendet, leise sordiniert, in ewig-gleichem Schweben in den Lüften stünde. —

Wie für die Einzelfigur, so mag auch für mehrfigurige Kompositionen noch gezeigt werden, daß innerhalb des Umkreises Einer Gestaltensweise, hier der idealistischen Schaffensart, sehr verschiedenartige Tönungen des Grundgefühles möglich sind. Zwei Kompositionen Michelangelos von der Decke der sixtinischen Kapelle in Rom mögen dies erweisen.

War im Idealismus der klassischen Antike die „ewige Dauer" inhaltlicher und formaler Geklärtheit, leise überwebt durch das Schweben einer stillen Melancholie, das spezifische Differenzgefühl dieses Stiles, so zeigt der tragische Idealismus der italienischen Hochrenaissance, soweit er in Michelangelo verkörpert und durch ihn getragen wird, eine dunklere, gepreßtere, dramatischere Färbung.

Abb. 21. Auch die „Erschaffung Evas" idealisiert die Komposition und die Gestaltung. Vor nahezu neutraler Folie, vor einem Wenigen raumhafter Gegebenheiten, ist das Gebäude der drei Figuren errichtet. „Idealisiert" bis zum letzten Detail, also mit Unterschlagung und Überbreitung sämtlicher individuellen Merkmale, sind auch hier Raum und Terrain, Hügel und Baum, Figuren und Gewand gegeben. Doch im Gedrängteren der Formen und der Gesten führt die Stimmung zu tragischerem Gehaben. Angepreßt, eingeschmiegt, wie in Gegen-Wendung gegen die Bewegung der Eva, fast schmerz-gequält bei dieser Geburt aus der dunkeln Knickung der Hüfte, drängt sich Adam in die stützende Höhlung des Hügels, preßt rechten Arm und rechte Seite an den gegenwirkenden Stamm. Der Kopf drängt nach rechts, der linke Arm drängt nach links und „öffnet" damit die linke Seite. Und aus der fast rechtwinkligen Knickung des Körpers, die die ruhend-horizontale Basis der Beine mit dem weg-gedrängten Oberkörper gibt, hebt sich die Figur der Eva auf ihren Weg. Sie schließt mit ihrer ruhigen dia-

gonalen Schiefe das idealisiert-rechtwinklige Dreieck der Komposition, dem Adam und Gottvater die beiden gebaut-statischen Seiten geben. Und dieser Gottvater steht wie ein massiger Pfeiler im Rechteckblock seines Gewandes in unerschütterlicher, majestätischer Ruhe da. Was ist seiner Macht die Erschaffung des Weibes — Das Werk eines halben Arms! Indem im Gegenzuge gegen das Neigen seines Kopfes die rechte Hand mit gewährend nach oben gewendeter Fläche sich hebt, indem sein halber Arm, nur bis zum Ellenbogen zur Aktivität sich mühend, die Bahn des Weges durch die Luft beschreibt — da hebt sich mit, erschaffen und zum Leben her-gezogen, der Körper Evas aus der Seite Adams. So mächtig ist Schöpferkraft im Bau Gottvaters hier gesammelt, daß glaubhaft wird, daß aus der Gegen-Führung dieser Hand und dieses Hauptes, die beide durch den Schöpfer-Blick genährt werden, ein ganzes, volles, freies Menschen-Weib ersteht. —

Gesteigert in der Kraft, doch durchaus noch im idealistischen Bereiche, Abb. 22.
lebt auch die Erschaffung Adams. Wiederum klärt idealistische Gesinnung im Unterschlagen alles Ambiente und alles kleiner Wirksamen den Raum und höht die beiden Hauptfiguren zum Typus auf. Zwei dunklere Komplexe, rechts und links im Raum verteilt und ausgewogen, stehen einander gegenüber. Schon in der Kurve der allgemeinen großen Führung, der ruhend-lagernden des Boden-Dreieckes links, der schwebend-bleibenden der Bogen-Rundung rechts, symbolhaft und Gefühls-vermittelnd wirkend. Denn so wie bereits von hier aus das Gefühl lebendig wird, daß eine aktivere Masse auf eine passivere zuschwebt, so ist diese Grundstimmung, daß das Belebende von rechts her sich dem noch Toten nähert, bis in die letzte Einzelheit festgehalten. Aus der Grund-Gesinnung, daß das aktiv-schöpfende Prinzip im Heranschweben durch den weiten Raum, weithin vor sich die Strahlkraft seiner Wirkung sendend, schon von Weitem her in der Annäherung die noch unbelebte Materie zum Leben weckte: verdichtet sich dann dieses Gefühl in der Schöpfergeste selbst. Schwebend-lagernd und noch immer fast mühelos breitet in der weiten Höhlung des Mantels Gottvater seine Glieder. Über der horizontalen Schichtung seines Unterkörpers und der darunter schwebenden Engelsfiguren dichtet sich das Nest der Putten. Doch als einzige aktive Form hebt sich der Arm — hier allerdings nicht mehr der halbe, wie bei der Erschaffung Evas, sondern der ganze Arm, dem Adam zu. Dieser aber, der tot und unbewegt des Atems harrte, der ihm das Blut durch seine Adern strömen ließe, ist schon durch die bloße Annäherung Gottvaters aus vor-geformter, doch noch unbelebter Materie zur Tätigkeit erwacht. Die rechte Seite schmiegt sich in prachtvoll durchgezogener Kurve vom Scheitel bis zum rechten Fuß noch lagernd-passiv dem Boden an; das linke Bein aber hat sich zu aktiver Regung angezogen

und gibt mit seinem Knie den Sockel für den Arm, durch den der Lebensstrom voll in den Körper rinnt. So antwortet der weit-gelösten Kurve der rechten Körperseite die aktiv gepreßte und gespannte der linken, aus der dann in dreifach konvergierender Führung die Richtungswerte von Kopf und Knie und dem dies ideelle Dreieck über-fahrenden Arm zum Lebens-Quell hin streben. Und will man die unerhörte Kraft der rein inhaltlichen Konzeption ermessen, die Größe der rein sachlichen Phantasieleistung Michelangelos, so muß man bedenken, daß in jenen Zeiten das „Überspringen" eines Funkens noch lange nicht jene banale naturwissenschaftliche Erfahrung jedes Kindes war, als die es heute aus Dutzenden von Schul-Experimenten elektrischer Natur in der Gesinnung Aller lebt. Sondern die „Idee", in Einem Punkte der bis zu nahester Näherung geführten Spitzen zweier Finger dies Leben-Gebende nun letztlich in das noch Tote überzuleiten, ist damals so neu wie stark gewesen. Fast lechzend nach Empfangen senkt sich die halb-lebendige Hand Adams, der immer noch das eigene Knie vom Unterarm her die Stütze geben muß, der aktiv vor-gereckten Hand Gottvaters zu. Und von diesem Konzeptions-Kern aus, der abermals Dramatisches der Handlung zu idealistischer Ruhe klärt, ebbt dann der Weg in breiter werdender Bahn der beiden Körper wiederum zurück zu dem lebend-Schwebenden der rechten und dem empfangend-Lagernden der linken Bildhälfte. —

Dies also ist Idealismus. Er unterschlägt die individuellen Einzelzüge des einmalig Erlebten und gleicht sie ins Allgemeine aus. Der Rhythmus seiner Gestaltung hebt und senkt in gleichschrittigen Intervallen die Betonungen des ihm wichtigen allgemein Typischen und die Lockerungen des zu übergehenden Einzelnen. „Sie aber, sie bleiben / in ewigen Festen / an goldenen Tischen. / Sie schreiten vom Berge / zu Bergen hinüber: / aus Schlünden der Tiefe / dampft ihnen der Atem / erstickter Titanen, / gleich Opfergerüchen, / ein leichtes Gewölke." So schreitet im Wohl-Takt der getragene Rhythmus idealistischer Gesinnung; zum Land Orplid, das ferne leuchtet.

3. Expressionismus.

Haben wir bisher die spezifischen Gefühle nach-erlebt, die an den Formungen des Naturalismus, der naturalistischen Permutation und des Idealismus hingen, so bleibt noch die letzte Formungsmöglichkeit, die des Expressionismus, zur Verlebendigung übrig. Und auch hier wird es sich darum handeln, nachzuweisen, daß dieser Bezirk, der die Individualmerkmale der Erfahrung intensiviert, völlig gleichberechtigt neben jenen anderen

drei Bezirken steht, die jeweils die Gefühls-Träger in ihrer naturhaften Formung beließen, oder sie zu phantastischen Gebilden permutierten, oder sie durch Ausgleichung der Gegebenheiten zu idealistischer Gestaltung hin veränderten. Und dieser Nachweis sei so versucht, daß der Ausgang jeweils von den naturalistischen Gegebenheiten her genommen und öfters idealistische Gebilde als Gegenbeispiele herangezogen werden. —

Das „Rasenstück" Dürers gibt wiederum ein Beispiel für jene — der Abb. 23.
Tendenz nach — fast völlig „unpersönliche" Einstellung, die sich mit aller Intensität bemüht, im Ab-Bilde die naturgegebenen Formungen des Daseins in der „Zufälligkeit" ihrer Erscheinung möglichst zu bewahren. Auch hier kann behauptet werden, daß niemand, der es nicht schon vorher „weiß", erkennen könnte, daß dieses Bild gerade von Dürer geschaffen worden ist. Denn die Mutter dieser Formen ist die „Natur". In dieser Versponnenheit, in gerade diesem Nebeneinander und Durcheinander wachsen im heimischen Norden Stengel und Blätter, Gräser und Blumen zu verwirrtem Komplexe auf. Mit inniger Treue gegen die Natur gehen Auge und Hand Dürers allen Verflechtungen und Verwicklungen nach. Das Kompaktere und Verwachsene des Grundstockes, die Durcheinanderführungen, die durch die zufällige Verteilung der Samenkörner und Wurzeln entstanden sind, die Lockerungen, die dann durch den höheren Wuchs der Gräser entstehen: bis in die zartesten Biegungen, bis in die leisesten Verschiebungen, bis in das leichteste, freieste, Licht und Luft suchende strebende Aufzittern der Gras-Ähren geht verliebtestes Empfinden den zartesten Variationen nach, erlebt sie als Gegebenheiten draußen in der Natur und hält sie mit der naturalistischen Treue des nordischen Auges im Ab-Bilde fest. Wie wenn man sie im stillen, stetigen Streben, im inneren Kreisen ihres Saftes, im mikroskopischen Klein-Zellen-Bau innigsten Drängens zum Lichte erleben würde, so stehen diese bescheidenen Liliputaner des Pflanzenreiches in zitternder Lebendigkeit vor uns. Nordische Liebe für Unklarheit des Sichtbaren, für Dichtigkeit des Komplexes, für größtmögliche Fülle und Variation auf kleinstem Raume hat sie gesehen und dann nach-geschaffen.

Wo innigstes Einfühlen in das still-stetige Wachsen und Zellenbauen der Natur den Stift Dürers in treuester Haftung der vor-gegebenen Formung verliebt folgen läßt: da baut das Temperament Grünewalds die Gegebenheiten des Sichtbaren zum Ausdrucke seines eigenen inneren Gefühles um.

Ein Stück der Vegetation vom Isenheimer Altar, aus dem Antonius- Abb. 24.
und Paulus-Bilde, gebe das Gegenbeispiel. Die Wurzeln der Bäume kriechen in aktiver Streckung über den Boden, nehmen die Formen bewegungsfreier, willkürlicher Lebendigkeit an. Die Pflanzen des Vordergrundes schlagen mit ihren Blättern wie mit Flügeln, kriechen mit ihnen über den Boden,

strecken ihre Leiber wie Hälse in die Höhe, drängen sich, in ganz anderer Art als bei Dürers Rasenstück, aktiv, verlangend, treibend ans Licht. Und das mittlere Blütenpaar peitscht seinen Gabelzweig in die Luft, packt im Zangengriff die Höhe, und wie die Köpfe zweier aufgeschossener Raketen sitzen die Blüten an den Enden. Licht und Schatten fluten als flüssig-leuchtende Materie über die Körper, reißen weite Helligkeitsbahnen und tiefe Dunkelschluchten durch das Gelände: überall, aus jeder Farbe, aus jeder Form, aus jeder Helle oder Dunkelheit spricht deutlich die Intensivierung der vorgegebenen Naturerfahrungen zu erhöhtem Ausdruck, zur Expression innerseelischen Empfindens. —

Ein Dreier-Paar: Hände in naturalistischer, in idealistischer, in expressionistischer Gestaltung.

Abb. 25. Ein Händepaar Dürers, eine Studie zum Hellerschen Altar. Die Hände eines Modelles. Mag das unmittelbare Temperament, das auch Dürer von Hause aus eigen war, und das nur so lange Jahre seines Lebens durch die erkältende Glätte mißverstandener italienisch-idealistischer Orientierung verschüttet wurde, hier auch stärker mitsprechen, mag ein „Nachdruck", den sein Griffel von diesem inneren Temperamente her erfuhr, auch an so manchen Stellen leise „expressionistisch übertrieben" haben: im Kerne der Einstellung und im Wesentlichen der Formung zeigt das Blatt durchaus objektiv-naturalistische Gesinnung und Haltung. Man kann bis zum Eide durchaus davon überzeugt sein, daß die Hände des Modelles diese eigentümlich leicht gekrümmten Finger, diesen nach außen gebogenen Daumen, diese Schwierigkeit der Streckung des fünften Fingers infolge geringer Sehnen-Verkürzung, diese, gerade diese Führung der Adern auf dem Handrücken, die ja bei jedem Menschen anders läuft, wirklich auch „gezeigt" hat. Bis in die Faltung jedes Fingergliedes, bis in Nagelform und in Beugungsreste verfolgt das Auge Dürers die So-Gegebenheiten der Natur und hält sie in der Abschrift fest.

Abb. 26. Dagegen nun das Hände-Paar aus Michelangelos Erschaffung Adams. Wo Dürer die Einzelmerkmale des Gesehenen in ihrer Art und Form bewahrt; da geht die idealistische Gesinnung Michelangelos über alles individuell-Einmalige ausgleichend hinweg. Verfolgt man die obere Kurve, die vom linken Rand des Bildes über das Gelenk zur Fingerkuppe führt, so gleitet das Gefühl in die breite Bahn des Allgemeinen, hebt und senkt sich in gleichschrittigem Rhythmus, die angenähert-geometrische Rundung betonend, führt über locker gehaltene, rund erstellte Gelenke, breitet die Innenfläche zur gelösten Höhlung empfangender Passivität; strafft auch in der aktiven Hand Gottvaters kaum die Sehnen, bleibt in Haltung und Führung, wiederum vom Ganzen bis ins Klein-Einzelne einer Gliedkuppe oder eines

Nagels, im Bezirke ausgleichender Gesinnung, die die individuellen Einmaligkeiten tausendfacher Modellverschiedenheiten tilgt und mit der allgemeinen, idealistischen Form deckt. War bei Dürers Händen der gefühlsmäßige Eindruck durchaus der eines einmaligen, individuell-bestimmten, niemals sich wiederholenden Erlebnisses; so lebt die Stimmung der Hände Michelangelos in der ewigen Wiederkehr des Gleichen, in dem, was Alle Individuen ausgleichend überbreitet und umfaßt.

Und nun wende man den Blick zuerst zurück zu Dürers Händen, und Abb. 27. dann, im Vergleich des Erlebnisses, zur Hand des Gekreuzigten Grünewalds. Hat Dürer seine Bildung als Ab-Bildung geschaffen, und alle individuellen So-Gegebenheiten treu bewahrt; hat Michelangelo das Allgemeine des Typus idealisierend vor-geholt, indem er diese individuellen Merkmale ausgleichend über-sah; so bohrt sich Grünewald in diese Kerben des Einmaligen doppelt und dreifach ein, verstärkt sie, intensiviert sie, wo und wie er nur kann. Man nehme wiederum den Anlauf vom linken Bildrand aus. Im stärksten Wogen schwillt die Form des Armes aus schmal verengtem Ellenbogen nach beiden Seiten auf, stößt seine Wölbungen nach außen, höhlt sich dann im Abfall in die Rinnen der Sehnenzüge ein, verkrampft sich im Engpaß des Gelenks der Hand, breitet den Handteller zur Wurzelplatte aus, von der her dann die Finger vor dunklem Hintergrund ihr lautes Schreien in den Himmel schicken. Der Nagel schnürt und preßt die Hand verstärkt ans Holz, die Finger dehnen, strecken sich und krümmen ihren Ausdruck in die Luft. Weit ab von der Natur-Gegebenheit, so weit wie Michelangelo, doch nach der Gegen-Richtung, zeigt sich hier die Form. Weil Grünewald das Erschütternde dieses Schrecknisses, der Schändung und der Tötung Christi, aufs Intensivste und aufs Stärkste aus dem Herzen schreien wollte, weil jede Form ihr Anklagen und Rufen doppelt, dreimal, mehrfach in das Gewissen der Gemeinde und zum Himmel schicken sollte: deshalb intensiviert er, über-treibt er jede Form so weit, daß sie zwar noch erkennbar bleibt, doch ihre Eindruckskraft weit über die der vorgeformten Naturgegebenheit hinausgeht. So wird die Längung der Finger über-trieben, so wird etwa auch dort, wo im Absetzen des Daumens vom Daumenballen Naturform eine leise Kerbung zeigt, der Daumen ab-geschnürt, damit er in dem diskontinuierlich-plötzlichen seines Aufsprungs und seiner Reckung, der Biegung und der Richtung, im Überhöhten der Farben und des Lichterglanzes „Ausdruck" gebe für das Gefühl, das mit seltenem Sturme in der Seele Grünewalds eingeschlossen war. —

Und was für Pflanzen und für Hände gilt, gilt gleicherweise für Gesicht, für Körper und für Komposition. Nun kann die Analyse wohl schon rascher vorwärtsgehen.

Abb. 28. Der „Baumeister Hieronymus" von Dürer gibt wiederum das Beispiel, wie ein Gesicht des Menschen, in das zufälliges äußeres Schicksal und angeborenes inneres Temperament, in Spiel und Gegenspiel, in Ruf und Antwort an dieser Wand zusammenstoßend, ihre Runen eingeschrieben haben, möglichst treu in seiner So-Gegebenheit als „Porträt" bewahrt werden kann. Ein „einmaliger Mensch", an einem Tage, in einer Stunde hat so ihm sein Gesicht gewiesen. Hat so „ausgesehen". Etwas bekümmert und zerplagt, von grübeliger Arbeit, die ihm anscheinend nicht allzuleicht fiel, mitgenommen und verherbt, bereits im Abbau seiner Lebensenergie, nicht allzu weitsichtig und überschaulich, kein „Philosoph" des Lebens: ein einmaliger, wahrer Mensch.

Abb. 29. Dagegen Adams Kopf aus Michelangelos „Erschaffung". Wirklich auch von Michelangelo „erschaffen". Der Kopf des Ersten Menschen, im Allgemeinen seines Typus. In klarem Bau hebt sich der Hals aus weiter, runder Grube, die zwischen Schultern und Schlüsselbeinen ausgehoben ist. In allgemeiner, weiter Wendung seiner klaren Muskelbahnen dreht er den Kopf ins neigende Profil, schickt seinen breiten Blick, die allgemein-gelöste Stimmung seines Mundes der lebengebenden Gottvater-Hand entgegen. In großen Flächen, in allgemeinen Linienzügen steht das Gebilde da, sind Haar und Ohr, sind alle Teile des Gesichtes, vom Größten bis ins Kleinste, bis zu den Nasenflügeln und den Augenbrauen „von der Natur entfernt".

Abb. 30. Und nun eine Studie von Grünewald zu einem „singenden" Engel des Isenheimer Altares. All das, was an Verschiebungen des Gesichtes beim Öffnen des Mundes, Verziehen der Lippen, Verdrücken der Augen, Verfalten der Stirne bei einem singenden Knaben etwa zu „beobachten" ist, ist hier über-betont, verstärkt, zu übermäßigem Ausdruck intensiviert. Die Formen quellen wieder wie über-lebendig vor, der Umriß läuft damit in stärksten Hebungen und Senkungen um das Gebilde, Verquetschungen und Pressungen, Verflochtensein von Falten auf der Stirne, als wären sie verwachsenes Wurzelwerk, das Vorstrecken der Nase, das Aufquellen der Backen, das pressend ineinander verknetete der Formen: weit ab von jeglicher Natur des Hieronymus-Kopfes Dürers; weiter noch ab von jener Ausgeglichenheit und Allgemeinheit, die Michelangelos Kopf des Adam zeigte. Expression, Ausdruck innerseelischen Temperamentes hat auch hier die Formen übergeformt, über-betont, zum fast schreienden Offenbaren Grünewaldschen Fühlens fortgeführt. —

Jede begriffliche Teilung eines Erfahrungsgebietes ist zwar notwendig um die geistige Beherrschung über die sonst verwirrend unbeherrschbare Fülle des Tatsächlichen zu ermöglichen; doch sie wird eben dieser Fülle des Tatsächlichen nie gerecht. Sie scheidet in umzirkte Gruppen, was in

Wirklichkeit durcheinandergeht — so führt sie etwa „theoretisch" eine reinliche begriffliche Scheidung zwischen „Warmblütlern" und „Kaltblütlern", zwischen „Amphibien" und „Fischen" durch, die der Wirklichkeit nicht entspricht — und sie wird damit zu einer Gefahr für alles lebendige Erleben. Soll eine begrifflich-systematische Orientierung also nicht mehr Fehler besitzen, als eben nur die notwendigen Fehler ihrer Vorzüge — was, bei der Relativität aller Dinge, eben „Vollkommenheit" bedeutet —, so muß jenes lebendige Erleben ihre Umgrenzungen und prinzipiellen Einteilungen immer wieder als unfeste und verschiebliche begreifen. Es muß bereit bleiben, der Gefahr der Sterilität eines starr behaupteten und intolerant durchgeführten Systemes dadurch zu begegnen, daß es jeder „Theorie" in desto weiterem Umfange „Relativität" zugesteht, je weniger es sich um eine reine Begriffswissenschaft, wie etwa die Geometrie, handelt, je mehr bloß der theoretische Überbau für reichste Erfahrungs-Wirklichkeit gegeben werden soll.

Um dies an einem Beispiele zu erweisen, soll noch gezeigt werden, wie auch im Bewußtseinsleben Eines Menschen die drei theoretisch gesonderten Einstellungen des Naturalismus, des Idealismus und des Expressionismus im kurzen Zeitraum weniger Jahre bei- und nacheinander wohnen können.

Den Kopf eines „jungen Mädchens" zeichnet Dürer im Jahre 1515, in Abb. 31.
schlichter, naturnaher Einstellung. Kein „besonderes" Gesicht, ein Durchschnittsmensch, mit allen jenen kleinen Verschiebungen um den „Typus" des menschlichen Gesichtes herum, die infolge der unübersehbaren Versponnenheiten und Verwicklungen organischer Bildung immer auftreten. In der Kopfformung, im Verhältnis der leereren Gesichtsteile zwischen Ohren und Augen, Nase und Mund zu eben diesen Teilstücken, in der Bildung dann eben dieser Details sind alle individuellen Besonderheiten belassen und gepflegt. Und so ergibt sich als Resultat das bestimmte Gefühl, einem „einmaligen" und einem „wirklichen" Menschen gegenüberzustehen, der dieser Zeichnung sicherlich glich, dem diese Zeichnung sicherlich bis ins letzte „ähnlich" war.

Im Jahre 1506 hatte dieser selbe Dürer den Kopf einer „Frau mit glatt Abb. 32.
gescheiteltem Haar" gezeichnet. Er ist einer der wenigen seiner „konstruierten" Köpfe, in denen Dürer, der geometrisch errechneten und abgezirkelten, also gefühlsleeren Form leise ausweichend, das völlig tote Gerüst geometrisch erdachter „Proportion" innerlich verlebendigt hat. So kommt denn eine Einstellung zustande, die von idealistisch-erfühlter Formausgleichung her dem Kopf das Einmalige bestimmter und zeitlich beschränkter Existenz nimmt, um ihm dafür die ruhige Größe des Dauer-Lebens und Dauer-Bleibens begriffsnaher Formung zu verleihen. Es soll

dabei nicht verschwiegen werden, daß man auch diesem Kopfe noch anmerkt, daß ausgleichender Idealismus Dürers Innerstem eigentlich nicht entsprach. Sondern, daß im Gegenteil Dürer von Hause aus in seinen frühen Werken durchaus expressionistisch orientiert war. Er verschüttete bloß durch Selbst-Vergewaltigung zu italienisch-idealistischer Gesinnung alle diese ursprünglichen Quellen seiner Eigenart; ohne dabei — da es eben ein verstandesmäßig-gewollter, ein rechnerisch-geometrischer Begriffs-Schematismus war, den er sich aufzwang — jemals wirklich den innerlich erlebten, vom Allgemeingefühle her strömenden echten Idealismus südländischer Natur und Volksart zu erreichen. So ist denn auch in diesem Kopfe beides, sowohl das rechnerisch-Konstruierte, wie auch das expressionistisch-Zupackende in Resten noch deutlich zu erfühlen. Das kalt Geometrisierte in den Konturen und der Modellierung des Halses; das energischer die Formen über-Betonende in einem gewissen Über-spannten von Blick, Nase und Mund. Es ist fast, als hätte eine zupackende Hand mit sehnigem Griff in die idealistisch-ausgeglichene Form dieses Gesichtes gefaßt, und, im Zusammenpressen der Finger, die schmale Grat-Bahn aufgehöht, die Nase und Mund durch die breiten Flächen des Scheitels, der Stirne, der Wangen und des Kinnes ziehen. Hier in dieser schmalen Zone, zu deren Seiten auch der Blick der Augen, etwas abrupt in die Winkel verschoben, aus der allgemeinen Richtungs-Harmonie der großen Kopfbewegung ausbricht, hier biegen sich die Kuppe und die Flügel der Nase und die gespannt schwellenden Formen der Lippen in innerlich pulsierendem, innerlich stoßendem Gefühle, dem die allgemein-ruhende Form nicht gemäß war.

Dennoch aber bleibt die Allgemein-Stimmung, das Großgefühl dieses Kopfes ein Idealistisches. In weiter, freier Klarheit hebt sich der Hals von den Schultern, wendet sich der Kopf im Genick, hebt sich das Kinn, laden die Formen zu breitestem Schwunge aus. Das akkordhaft-ariose Tönen der italienisch-idealistischen Art ist hier Dürer in hohem Maße gelungen.

Will man nun den eigentlichen Dürer, will man ihn am Quell seines ursprünglichen Wesens, nämlich als Expressionisten kennen lernen, so muß man entweder zu seinen frühen Holzschnitten der Apokalypse, oder späterhin dann zu zeichnerisch-raschen, noch nicht „konstruktiv" umgearbeiteten Entwürfen gehen; wie etwa dem „Memento mei" vom Jahre 1505 oder der Beweinung vom Jahre 1522. Um hier jedoch den Vergleich mit den zwei anderen Kopf-Zeichnungen besser und nachdrücklicher durchführen zu können, sei die Zeichnung gezeigt, die Dürer im Jahre 1514 von seiner Mutter gemacht hat.

Abb. 33. Wiederum ein „Gesicht". Das Gesicht einer Frau, deren Leib durch

den Mißbrauch von achtzehn Geburten zerstört, deren Geist durch Arbeit und sorgenvolle Mühen zeitlebens außerordentlich beschwert war. Und nun, da Dürer sie, die Dreiundsechzigjährige, der ihr Mann und fünfzehn ihrer Kinder bereits vor-gestorben waren, kurz vor ihrem eigenen Tode vor seine Augen und vor seinen Griffel nimmt, da denkt er weder an „Konstruktion", noch ist er persönlich unbeteiligt genug, um die objektiv-naturalistische Einstellung bewahren zu können. Denn wo für den Maler, der das Bewußtsein des Porträtierten sonst nicht kennt, die Runen, die die ihrem Schicksal antwortende Seele in das Antlitz gräbt, die einzige Möglichkeit sind, auf Innerseelisches des Modells zu schließen: da kennt hier Dürer dieses Modell seit mehr als vierzig Jahren. Und damit weiß er mehr, als ihm die objektiven Formen sagen. Dies Mehr nun wird bei ihm gefühlserschütternd wirksam. So gräbt es auch die Runen stärker, schlägt die Kerben tiefer, intensiviert die So-Gegebenheiten der Natur zu stärkerem Ausdruck. Er überhöht so das vom Leben Leergespülte dieses Halses, verherbt den Mund, buckelt und höhlt die Backen, verstiert den Blick der Augen, über-spannt die Stirne im Kleingeriesel ihrer Sorgenwellen: und steigert so die Formen des Gegebenen, Gesehenen zum Ausdruck gefühlsmäßig erlebter Innerlichkeit, intensiviert sie zu expressionistischer Natur-Ferne.

So zeigt die Dreiheit dieser Köpfe, was wir ja auch aus eigenem Innenleben wissen: daß in Einem Bewußtsein, zeitlich voneinander geschieden, alle drei wesentlichen Grund-Verhaltungsmöglichkeiten gefühlsmäßiger Einstellung dasein können. —

Haben wir bisher nur Teilstücke betrachtet und untereinander verglichen, so mag nun vorerst die ganze Figur als Bild — diese noch im Dreier-Komplex — und dann zum Schlusse die kompliziertere Bild-Komposition Wesen und innerliche Berechtigung des Expressionismus erweisen.

Zuerst der „Christus an der Säule" Rembrandts, gemalt etwa im Jahre Abb. 34.
1646, in Rembrandts Vierzigstem. Ein kleines Bild. Doch voll und reif im Künstlerischen.

Ein schwächlich müder Jüngling ists, kein Christus. Das Überhöhende, naturhaftes Erfahren Überschreitende lag nicht in Rembrandts Seele. Nachdem er die gezwungenen Posen seiner Jugendart verlassen hatte, hat er den Christus immer wieder als reinen Menschen gemalt, dem „Hoheit" niemals eignet. Dafür verinnerlicht er ihn im menschlichen Gefühl.

Rein naturalistisch ist das Bild empfunden. Ohne jede „Abweichung von der Natur". Wahrwirklich so im Körper, wie im Seelischen. Der Jüngling stellt sich an die Wand, rückt das rechte Bein als eckig hingestelltes Spielbein vor, neigt sich im magern Körper und der schwachen Brust nach vorne, senkt still den Kopf und bleibt. Bleibt dem Auge und dem Malen

Rembrandts, der mit sicherster Gewähr des Treffens, die Beine so, den Körper so, die Hände lax verschränkt, den Kopf gesunken und geneigt, das Ganze in das warme Licht des Zimmers eingehüllt, das „Objekt" faßt. Sein Seelisches zu „deuten", tut weder Rembrandt, noch der Analyse not. Der Jüngling war, schon als Modell, im Innersten so traurig-müde, so mildegütig und hingebungsvoll geneigt, daß im rein körperlichen Neigen der Figur und ihres Kopfes das Hingegebene und Mit-Leid Weckende innerseelischer Wahrwirklichkeit zutage tritt, wie es im Leben selbst geschah.

Demgegenüber dann der „Stabträger" der klassischen Antike.

Abb. 35. In Stand- und Spielbein klar geschieden, mit dem wohltönenden Rhythmus, der alle Eckigkeiten und Besonderheiten einmalig zufälliger Haltung zum Wesentlichen abgestimmter Bewegung ausgleicht, tragen die beiden Beine, als Säulen-Stützen deutlich vom Rumpf getrennt, den Oberkörper, der leicht und klar in der Teilung der Hüftgelenke von den Stützen hebbar ist. Zu fast geometrisch allgemeinster Ausgleichung ist die Rundung der Schenkel, ist die zur Scham in reiner Bogenform und reiner Symmetrie sich senkende Grenzlinie des Körperstammes, sind alle senkrechten und wagerechten Teilmodellierungen der Oberfläche geführt. Klar sitzt der Hals, klar dreht sich im Scharnier der Kopf, klar ist sein Oval, klar seine Teilung des Gesichts; und klar ist auch die Teilung des ruhig hängenden Armes durchgeführt.

Das idealistische Gesamtgefühl ist uns vom „Idolino" her bereits bekannt: eine sordinierte und leise melancholisch überbreitete Harmonie beruhigt klarer Größe.

Abb. 36. Zum Gegenpole dieses beruhigt-idealistischen Gefühles muß nun jener Weg geleiten, der gegensätzliches Verfahren beim Gestalten wählt. Wo Individual-Merkmale einmal bleiben können; das andere Mal zum Allgemeinen hin zu überbreiten sind; da können sie zum dritten Male in sich verstärkt, erhöht, vergrößert werden. Der „Wilhelm Tell" von Hodler sei hier das Beispiel. Er ist so wenig naturwahr, wie der Doryphoros. Doch so verschieden von ihm, wie rechts von links. Um hundertachtzig Grade, in gestrecktem Winkel, führen, von gemeinsamem Ursprung her, die beiden Wege auseinander, um, unversöhnbar weit, an einander feindlichsten Zielen zu enden.

Aus weit aufklaffendem Wolkenriß tritt Tell hervor. Nicht Tell nur soll er sein; sondern Symbolgestaltung des „Befreiers". Das Allgemeingefühl, das wache Menschen dazu treibt, gegen Ungerechtigkeit und Vergewaltigung, gegen jene Beschränkung der persönlichen Freiheit also, die nicht von der Gemeinschaft, sondern von verbrecherisch herrschenden Einzelnen auferlegt wird, mit aller starken Macht inneren Willens aufzu-

stehen, soll hier gestaltet werden. Da taugt kein einmaliges „Modell" dazu; da taugt auch nicht verklärte Harmonie des Idealistischen. Sondern erhitzt vom Innersten her, symbolhaft aufgetrieben, aufgeworfen, von der stärksten Intensität des innerseelischen Gefühles genährt, müssen Formen erstehen, die dann eben an Ausdruckskraft und Freiheitswillen alles übertönen, was naturhafte Bildung zu erstellen pflegt.

Vom Sohlen-Sauge-Tritt der Füße aus, die wie verklammert an dem Boden haften, hebt sich durch die Doppelbahn der beiden überbreit-gespreizten Beine der Strom des Kraftgefühles zu den Hüften auf und baut hier mit dem dunklen Gurt den strack gestellten Sockel für den Oberkörper. In breitem Schwunge fließt der Kraftstrom weiter über Brust und Schultern hinauf zum Kopf, der wie ein Rammbär festgewuchtet steht; treibt weiter durch die beiden Arme, staut sich am rechten Rande an der Armbrust und wird hier rück-geschlossen zu dem Griff der Faust; hebt auf der linken Seite den rechten Arm des Tell in innerlich erpreßtem Schwunge auf, zur freien, breiten Hand: so stoßen dreimal offene Formen, die Hand, die Armbrust und das Face-Gesicht, unwiderstehlich durch den Raum nach vorne.

Allüberall bemerkt man dann die Intensivierung der Naturgegebenheiten. Vom vorhin schon erwähnten Sauge-Tritt der Sohlen an, der das Anschmiegsame flacher Menschenfüße in unerhörter Energie verstärkt; über die vorgetriebenen Muskeln beider Unterschenkel; über die treibend-zügige Verklammertheit des Körperstamms, der wie ein Felsblock raumgefestet steht; bis zu dem Schädel, der, um als Rammbär des Gewalt-Vorstoßes zu wirken, ins kubisch-Rechteckige seiner Form verdichtet wird; bis zu den beiden „Falten" auf der Stirn, die, um die Energie maßlos zu erhöhen und um dem dunklen breiten Bart den Gegenpart zu halten, aus Stirnrunzeln zwischen den Augenbrauen zu kleinen, festen Kugelkuppen „intensiviert" werden: überall merkt man die Tendenz am Werke, die individuellen So-Gegebenheiten der Natur zu über-höhen, sie auf-zustärken, sie zu „Gefühlssymbolen" umzuzwingen, um inneren Allgemeingefühlen des Gestaltenden Ausdruck zu verleihen.

Nimmt man die ganze Figur nochmals in Blick und Fühlen, so gibt sie tatsächlich wohl Stärkstes überhöhter Kraft, geht mit unwiderstehlichem Stoß uns entgegen und reißt durch ihre Formenbildung zu jener seelischen Gewaltmacht hoch, die nur der Expressionismus bringen kann. —

Hat man sich einmal an die spezifische Art der „Abweichungen von der Natur" angepaßt, die durch die expressionistische Gestaltungsgepflogenheit begründet sind, und nimmt man nicht mehr als „falsch" oder „schlecht gezeichnet", was eben dadurch verursacht ist, daß es „einem Gefühle Ausdruck geben soll", so wird man auch reicheren expressionistischen

Bildkompositionen gegenüber leicht die gerechte Einstellung finden können.

Mit dem Aufkommen expressionistischer Bild-Kompositionen tritt aber zugleich auch die Frage nach dem sachlichen Inhalte der Bilder, nach dem „Was" der Darstellung, bedeutungsvoll hervor.

Die allgemeine Bedeutung jedes Menschen, auch des Nicht-Künstlers, tritt vor allem darin zutage, welchen Lebens-Inhalten er sein Interesse zuwendet. Auch wenn ein Mensch die zufällige Begabung des Festhaltens seiner erlebten oder erträumten Seeleninhalte in den Formen einer Kunstbetätigung nicht besitzt, kann ihm rein menschliche Seltenheit oder Bedeutung eignen. Sie wird dann eben in der Seltenheit seiner Bewußtseinsinhalte und in seinem daraus folgenden Tun und Lassen zutage treten. Vermag er andererseits diese Inhalte künstlerisch zu fassen, so wird er als bedeutender Mensch nebenbei noch zum bedeutenden Künstler.

Nun gibt es aber eine große Zahl allgemeiner Lebensinhalte, die den bedeutendsten wie den unbedeutendsten Menschen gemeinsam sind. So etwa alles, was als vaterländische oder religiöse Überlieferung, als Sage oder Märchen Allen gleichermaßen vermittelt wird; weiterhin dann die unentrinnbaren, jedem im Laufe seines Daseins bestimmten Erlebnisse der Familie und ihrer Verwirrungen, der Berufswahl und des Kampfes um materielle Sicherheit, die Freuden der Jugend, die Taten der Reife, die Lasten des Alters, das Kommen und Schwinden der Liebe und des Leides, das stetig sich Nähernde der Stunde des Sterbens. Besonders die Dreizahl von Jugend, Liebe und Tod gibt jedem Leben sein Gerüst.

Bei diesen allen Menschen gemeinsamen Sachinhalten sind es nun wieder die spezifischen künstlerischen Fassungen, die den bedeutenden Seltenen vom unbedeutenden Durchschnittskünstler unterscheiden. Wie dieser Zweite durch das Pflegen nächstgelegener, billigster Assoziationen sein menschliches Durchschnittsmaß verrät, dem dann das flach-dienstbare der formalen Ausgestaltung entspricht, so wird ein Größerer, Seltenerer — neben der phantasiemäßigen Erfindung völlig neuer Sachinhalte — dort, wo diese Inhalte durch Tradition oder durch das Allen gemeinsame Lebensschicksal vor-gegeben sind, durch neuartige Assoziationen sowie durch originale formale Formung des Werkes sein Überdurchschnittliches erweisen.

Abb. 37. In dieser zweiten Lage ist Hodler, als er im Jahre 1895 die „Eurhythmie" malt. Er hat diesem Werke keinen guten Namen gegeben, denn dieser führt — aus beschränkt-theoretischem Interesse — an dem Gefühlsinhalt des Bildes vorbei, indem er ein Äußeres betont, das durch ein weitaus größeres Inneres überrufen wird. Doch die Namengebung des Bildes ist auch nicht leicht, weil nun und in der Folge wieder einmal jene vorhin erwähnten

alten, längst erlebten, längst dargestellten Themen gebracht werden, die als bleibende und immer wieder gegebene Erschütterungsinhalte menschlichen Lebens zu wirken beginnen, wie sie auch in der Zukunft immer wieder wirken werden. Leben und Liebe, Enttäuschung und Tod, Kampf und Verzweiflung, Verzicht und Ergeben. So kann man am besten zwei — leicht variierte — Verszeilen eines Gedichtes von Stefan George der Melodie des Bildes als Text unterlegen: So zieht ihr im Dämmer und euer Geleit Ist lächelnder Strahl, ihr, die sinkende Zeit.

Ihr, die sinkende Zeit: vom sachlichen Inhalte der Idee geht die Konzeption aus, wie dies immer noch bei gesunder naturferner Kunstübung der Fall war. Das Alter des Verzichtens, „da Alles gesagt ist im stummen Verein", wenn die Sonne nicht mehr, wie der Jugend, vom Horizont sich hebend vor den Augen steht, wenn sie auch nicht mehr zur Lebensmittagsreife auf den Scheitel glüht, sondern wenn sie sich in den Rücken niedergesenkt hat, so daß der eigene Lebensschatten vor den Füßen den Rest des Weges ins Dunkel laufen läßt; wenn man die Zeit nicht mehr spürt als den Jäger, dem man im Jugendsturme weit vorauseilt, wenn man auch nicht mehr mit ihr in tätiger Reife im Gleichschritt geht, sondern wenn sie vorbei- und vorausströmt, und es ist, als wenn ihr Strom den Rest des Lebens aus dem Körper spülte: dann wandeln die Müden zu Grabe. Den Weg des Verzichtens.

Ein altes Lied. Und wieder einmal muß sich erweisen, ob die Kraft künstlerischer Schöpfung dies doch auch immer wieder für jeden Einzelnen als Erlebnis Neue in eine neue Fassung zwingen kann. Hodler kann es. Nie noch sind in früheren Gestaltungen diese fünf Männer so zu Grabe geschritten. In fünffacher Ordnung zui Mitte gebunden. Leise tönt im Bilderlebnis das Erlebnis eines Zeitablaufes mit, das so schwer und so selten in Bilddarstellungen zu zwingen ist. Es tritt hier herauf, weil wohl die Fünf in strenger Komposition zur Bildmitte hin gebunden sind, so daß sich das Gerüst der Formung für das Gefühl des Beschauers statisch gebaut und damit frontal-verweilend vor die Augen stellt, als Darstellung eines formal anscheinend Dauernden durch den Bildrahmen nochmals gebunden; weil aber dann innerhalb dieses statisch-bleibenden Gerüstes der inhaltliche Sinn der Darstellung, das Schreitende des Zuges, profilmäßig vorbei-gerichtet ist, im Bilde vorbeigeht, ohne daß die leiseste formale Hemmung ein Verweilen deuten würde. So gibt die Vereinigung dieser beiden Gegebenheiten dem Erlebnis das langsam-Vergehende, das wandelnde Vorüberziehen. Nicht etwa des Einzelnen, sondern der gesamten Bindung. So daß das Allgemeine, alles Einmalige übertönend, im breithin Geleitenden des Gefühles lebendig wird.

Mit wundervoller und seltenster künstlerischer Weisheit ist dabei der Klang von beiden Seiten her zur Mitte aufgehöht, so daß er wie das Brausen eines Fünfakkordes klingt, bei dem der Mittelton die Führung hat. Nicht nur die Vereinzelung und leise Erhöhung der Mittelfigur, auch die innerseelische Abstimmung schafft hier am Werk. Sind die Randfiguren noch lebenskräftiger, noch stärker im Bau der Körper und der Gesinnung der Gesichter, sind sie auch rein formal noch lebensfähiger und erdennäher, als der Mittelmann, so gibt der Kopf dann als der stärkste Träger alles inhaltlich-Seelischen das innerlichste Zeichen. Die Randgestalten neigen alle zwar den Nacken, gebeugt von Lebenslasten und Schicksalsfron, nach vorne, und im Sinken ihres Kopfes ist zwar der Blick zur Erde mitgesunken; doch einen Rest aktiven Erlebens bewahrt noch Jeder. Besonders wo, im vorderen Plan, der Eine noch sein Kinn in leichtem Lebenstrotz zur Brust hin drängt, der Zweite noch die Spuren seines Unwillens trägt, den ihm das Leben aufgezwungen hat. Auch dieser Trotz verklingt bei den Genossen. Doch während alle Vier das Haupt nur sinken lassen, fällt es beim Mittleren nicht nur vornüber, sondern auch zum Bild heraus. Damit aber wird er, der Haar-Entlaubte, zum Über-Reifsten, zunächst dem Hingehen Geweihten.

Und er ist auch der Einzige, bei dem jetzt unerbittlich die Forderung ersteht, naturfernem Gestalten recht willig gegenüberzutreten, um es richtig zu lesen. Sein Körper wird nach unten hin so breit, als saugte das Gewand sich an den Boden. Nach oben hin geht dann die Führung von Brust und Rücken schmal zum Hals zusammen, zu schmal für naturalistisches Erleben. Der Arm, der einzige im Bilde, schmiegt sich aus schmaler Schulter in die Form und längt sich, hingegeben hängend, zur Über-Länge, um zur Bewahrung des geschlossenen Umrisses den Knick des Knies zu decken. Sollen diese „Abweichungen von der Natur" verstanden werden, so dürfen sie nicht am Äußeren der Erfahrungen des Lebens gemessen sein, sondern am Inneren des Gefühles. Hier aber werden sie unmittelbar lebendig. Denn dadurch, daß sich zwischen den ungebrochenen Kurven, vorne über Leib und Brust, hinten über den Rücken, der ganze Bau der Figur aus breitem Bett nach oben hin kontiniuerlich und stetig so schmal zusammenzieht, wirkt dann der Kopf, als wäre er abgeschnürt. Und da sich diese Schmalheit seiner Ansatzfläche mit seinem Außen-Neigen eint, wird es, als ob er demnächst fiele: als Kopf vom Rumpf, als Frucht vom Lebensbaum. So lebensmüde und so sterbensreif neigt hier der Mittlere, als Einziger, den kahlen Schädel aus der schmalen Spur. So wird er auch zum Einzigen, der wirklich ganz bereits verzichtet hat. Und also schwillt bei ihm das Tönen dieses Sterbeklanges in dunkler Färbung auf, wird Er zum Grab-Geweihten, den näher noch am Leben Stehende den letzten Weg geleiten. —

Als nächstes Beispiel diene Hodlers Bild „Jüngling vom Weibe bewundert" aus dem Jahre 1903. Es bringt Reife der Komposition vereint mit sicherster Gestaltung. Denkt man die jetzt nur mehr im Beiwerk sich noch verkrümelnden Reste naturalistischer Anschauung: die Rasenfleckchen auf dem Boden, die Wolkenecken und etwa noch die Unsymmetrie der Blätter an den Zweigen in den Jünglingshänden aus dem Bilde fort, so bleibt ein reines Werk. Abb. 38.

Die alte Wahrheit, daß der Zwang des Einen Geschlechtes zum Anderen Unwiderstehlichkeit einschließen kann, soll hier in der — auch im inhaltlichen Gegensinne geltenden — Fassung gestaltet werden, daß die Bewunderung des Weibes für den Mann zum sachlichen Thema wird. Um diese Unwiderstehlichkeit symbolmäßig glaubhaft zu machen und ihr den unwidersprechlich stärksten Inhalt zu geben, wird die Frau in der Mehrzahl, der Jüngling als Einzelner gebracht. Und um sich dreifach zu sichern, haben sich die Frauen zusammengetan, um stärker zu sein im Verein. Diese Bindung der drei Mittelfiguren in Einer Phalanx des Widerstandes soll die stärkste, die unlösbarste sein: also wird sie in architektonischer Formung vollzogen. Von der links an die Schulter gehefteten Hand der Ersten der Drei geht die Bahn der Bindung in strengen Brechungen rechter Winkel zur anderen Schulter, den Weg des Arms hinab, die Horizontalfläche der Handrücken als Brücke hinüber zur Mittleren, den Arm hinauf, zur Schulter herüber, den Arm hinunter, die Brücke hinum, den Arm hinauf, zur Schulter herum, den Arm hinab. Die linke Randfigur schließt sich noch zu weiterer Hilfe heran, auch sie, in klarer Dorsalansicht, im Stählernen ihres Rückgrates aufs Äußerste zum Widerstand bereit. So gehen die vier Repräsentantinnen, nachdem sie sich aufs Stärkste aneinandergefesselt und damit in gegenseitiger Stütze zu vierfacher Kraft vereint haben, stolz und gefaßt dem Jüngling entgegen. Und dieser kommt im Siegerschritt daher. Leichthin beschwingt fast setzt er seine Füße. Die Arme lässig, ohne Tun, hat er zu schmuckhaftem Gehaben frei. So sicher fühlt er sich. Und also ward das Schicksal auch erfüllet. Denn wie die Phalanx an dem Einzelnen vorbeigeht, verklammert und verzahnt, wie sie in fest vereintem Willen, sich nicht zu rühren und zu regen, geradeaus die Bahn zu gehen und Jenes nicht zu achten: an Ihm vorbeigeht — da dreht es mit Gewalt ihnen den Hals. Wie er vorbeigeht, sinnend und verspielt zugleich, da zwingt er sie. Mit nichts als seiner Gegenwart. Sie gehen weiter; doch im Gehen dreht es den Kopf ihnen herum, un-wider-stehlich, ihm nach-zusehen. Der Nächsten dreht es gar den Körper mit; sie weicht der Zwangsgewalt aus ihrer Form. Der rechte Arm geht mit und aus der Klammer zweier Hände weicht im ersten Paar die eine. Er löst den Halt. Und wie er,

nicht achtend der Ver-führten, weitergeht, so klingt die Zwangsmacht seiner Gegenwart nach links hin ab. Das Kraftfeld zieht die Linien immer lockerer. Die Zweite, Dritte, Vierte wenden nur den Kopf. Doch alle Blicke gleiten seine Bahn, ihm nach. Sie wollten nicht; jedoch sie mußten. Es war ein Stärkeres in ihm; das sie bezwang.

Gibt es noch jemand, der sich der Gefühlsgewalt expressionistischer Gestaltung wehren kann? Er mag sich noch so fest an Altes binden; läßt er die ganze Szene nicht im Rücken, geht er an ihr auch nur vorbei, so zwingt sie ihn. Zu sich. Zu ihrer neuen-alten Art; in jenen wertvollsten Bezirk, den vielfaches Erleben spenden kann: die Allgemeingefühle menschlichen Bewußtseins in Formen jener Art zu fassen, die gegen das naturalistisch-Wirkliche zu Trägern großen seelischen Geschehens werden können.

So einsichtig und klar wird alle Theorie, wenn ein Erlebnis sie mit dem Bedeutungsinhalt füllt. Kein Mensch mehr, dem dies Bild lebendig geworden ist, wird daran zweifeln können, daß hier dem Satze recht gegeben wird, der alle Abweichungen von der Natur im Kunstbereiche dann berechtigt glaubt, wenn ein Gefühl als Formentreibendes dahinter stand. Und auch der Weg wird völlig klar, auf dem es zu diesem Verhalten kommen muß. Als Erstes erscheint eine Summe von Einzelerlebnissen gegeben, die, alle aus gleicher Gruppe einer Lebenserfahrung geholt, auf das Bewußtsein des Schaffenden in ihrer einmaligen Besonderheit gewirkt haben. Dann blieb von allen diesen Individual-Erlebnissen ein Rest, eine Erinnerungssumme als Allgemeingefühl im Bewußtsein des Künstlers. Dann aber sollte dieses Allgemeingefühl eben als Allgemeines gestaltet werden. Daß hierzu einmalig-individuelle, also naturalistische Formen nicht taugen, ist ersichtlich, weil ja deren Begleitgefühl immer die spezifisch-einmalige Tönung behalten würde. Also müssen Formen gestaltet werden, die erstlich von den naturalistisch-individuellen Gegebenheiten abweichen; und zweitens diese Abweichung so vollziehen, daß sie Träger des Allgemeingefühles, „Symbole" für seine allgemeine Artung werden. Diese Formen, dann nicht mehr passiv-abwartend, sondern aktiv-nachbildend aufgenommen, durch „Einfühlung" verlebendigt, werden aus Zeigern des Gefühles, das sie geboren hat, zu Zeugern, die dieses Gefühl wieder-schaffen: indem sie im Erlebenden durch „rückläufige Assoziation" jenes Gefühl heraufzwingen, dem sie ihrer formalen Natur nach zugehören.

Und diese Einsichtigkeit und „Wahrheit" der theoretischen Behauptungen ist ja nichts Verwunderliches, da diese ja aus dem Erleben der Kunstwerke geholt wurden. So müssen sie zu den Tatsachen, aus denen sie abgeleitet wurden, mit derselben Exaktheit und Sicherheit stimmen, wie dies für alle anderen „Gesetze" gilt, die ja, selbst auch im physikalischen Bereiche

nichts sind, als „abgekürzte Beschreibungen". Selbst die „Fallgesetze" der Dynamik sind nichts Mehreres und nichts Höheres: sie beschreiben in konventionellen Zeichen die Tatsachen des freien Falles im Raume und stimmen immer nur ebenso annäherungsweise auf den speziellen Fall, wie die psychologischen „Gesetze" der Ästhetik auch. Denn dort wie hier werden diese gesammelten Erfahrungsformeln für den „idealen Prozeß" aufgestellt, dem dort wie hier dann die Wirklichkeit ihre nie fehlenden Störungen, etwa der äußeren oder inneren Reibungswiderstände, dort der Luft, hier seelischer Hemmungen, und meist noch ein ganzes Bündel weiterer Irrationalitäten zugesellt. Doch dies braucht nicht zu hindern, bei neuen Erlebnissen, deren spezifischer Ausgestaltung man noch nicht angepaßt ist, jene „Kurzbeschreibungen", jene „Gesetze" dem neuen Erscheinungskomplex gleicher Art auch zugrunde zu legen, um mit ihrer Erfahrungs-Hilfe das noch Unbekannte zu bezwingen, zu „verstehen": es in seinem dort äußeren, hier inneren Wesen zu durchschauen und damit, dort erkennend, hier erfühlend, zu erfassen.

Diese Erwägungen mögen dazu bereiten, nun auch heftigeren Umformungen der Natur mit willigem Gefühle nachzugehen. Tut man dies bei den naturfernen Werken vergangener Stile ohne jeden inneren Widerstand, weil man sich ihrer spezifischen Ausgestaltung bereits von Jugend auf angepaßt hat; nimmt man hier etwa in der „Isokephalie" der Griechen, in dem abstrakten Großbau der Mosaiken, in der Übertreibung aller Bewegungen bei Michelangelo, in den stärksten Verzerrungen Grünewalds, willig über all diese „Unmöglichkeiten" der Form hinweg den Weg zu dem zugrunde liegenden Gefühl: so steht man den neuen Umformungen, den „noch ungewohnten Unmöglichkeiten" unserer Tage allzurasch von vornherein abweisend gegenüber. Jedoch auch hier bedarf es nur einer willigen Anpassung an die spezifische „Sprache", an die oft eigenwillig neue Ausdrucksform, um diese neue Sprache zu verstehen, und damit die den Formen zugrunde liegenden Gefühle, die ja im Wesen immer dieselben waren und auch dieselben bleiben werden, unmittelbar im eigenen Bewußtsein lebendig zu machen.

„Der Tag", im Jahre 1900 gemalt, gibt eine derart eigenwillige Ge- Abb. 39.
staltung.

Die kommende Sonne. Wen günstige Stunde das Emporsteigen des Gestirnes öfter hat schauen lassen, der kennt das Erlebnis dieser Allgewalt. In unwiderstehlichstem Heben steigt der Ball. Der Mensch steht da, festet seinen Blick an den Horizont. Er sieht den Rand der Glutkugel erscheinen, in stetigstem Vorrücken steigen und steigen. So fremd, so ferne und so übermächtig, daß zorniger Wille ihn fassen kann, den Ball zu zwingen, auf seiner Bahn zu halten. Doch er mag den ganzen Trotz seines Menschen-

tumes zusammennehmen, er mag mit innerlichstem Krampf dem Gestirne die Bahn verbieten: in stetiger Gewalt steigt es und steigt, hebt es sich seinen Weg. Zur Ohnmacht wird der Trotz, zur Kleinheit wird der Wille vernichtet vor der Menschliches verachtenden Kraft des wirkenden Gestirnes. Natur in ihrer Allgewalt. Weit überragend irdisches Ermessen. Sie steigt und steigt, weil sie steigen will. Fast höhnend hebt sie sich empor, höher und höher. — Da sendet sie ihre Blendkraft ins trotzende Auge. Ein Flammenübermaß: und weggewendet kehrt sich der Mensch in seine Kleinheit.

Zwei Wesenheiten also begleiten den Weg der Sonne: die Gewalt ihres Hebens; die Blendkraft ihres Scheines. Stellt sich ein naturalistischer Maler, mit den so sehr ins Engste beschränkten Mitteln seiner Kunst, diese Erlebnisinhalte als Aufgabe, so greift er ins Unmögliche. Niemals könnte naturnahe Fassung dieses Erleben auch nur im Fernsten vermitteln. Nicht nur, daß die Farben hier völlig versagen; auch im Formalen bleibt der runde Ball die so viele Bildversuche zum fast Lächerlichen herniederziehende „rote Apfelsine", die die Welt wie eine Laterne kleinen Menschenwerkes kümmerlich erleuchtet. Hier sind „Schranken des Materiales" errichtet, die von dessen engem Vermögen gegenüber allem naturhaft-Kosmischen beschämendsten Bericht geben. Um wie viel reicher das unmittelbare Erleben der Natur ist, als dessen Darstellungsmöglichkeit in jeder Kunstart, und wie vermessen daher, in objektiv-naturalistischen Darstellungen den „ganzen Kosmos" begriffen zu glauben, mag man an solchem Beispiele erkennen.

Doch wo selbst Goethe an der Schilderung vorbeigeht, „vom Flammenübermaß betroffen", wo selbst seine Sprachkraft und Sprachschöpfung so sehr versagt: „Sie tritt hervor! — und, leider schon geblendet, kehr ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen", wo er, „vom Feuermeer umschlungen", sich abwenden muß: „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken"; da hat doch auch Goethe wieder gefühlt, daß nur naturferne Bildung, die etwa die Worte und Gegebenheiten der Sprache völlig vermeiden könnte, diesem Geschehen noch am ehesten gerecht zu werden vermöchte. „Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne." Und so könnte etwa das große Orchester der symphonischen Gestaltung aus ungeheurem Getöse aller Instrumente die Glutkraft reinsten Feuerscheines emporleuchten lassen in strahlenden Fanfaren. Geht aber Malerei an diese Aufgabe, so kann es niemals die einer naturnahen Orientierung sein. Niemals hätte selbst der „Lichtmaler" Rembrandt an dergleichen nur gedacht. Und so oft auch der Sonnenfanatiker van Gogh daran gedacht und die Glut seiner Farben daran versucht hat: er mußte scheitern. Denn er wollte die Sonne als Sonne, als „Himmels-Körper" malen; und so schmolz sie ihm Form und Farben fort, zerfraß ihm Auge und Gehirn. Denn schon

die rein quantitative Übergröße ihrer Intensität mußte alles ins Nichts zerschlagen, was die Palette oder die graphische Form an Kleingebilden in Parallele stellen wollte.

Da demgemäß der Weg objekthaften Darstellens der äußeren Gegebenheiten unmöglich wird, bleibt nur der andere Weg der symbolhaften Darstellung des inneren Erlebnisses. Und hier wieder muß diesen Symbolträgern bei einem äußeren und inneren Formate, das in der Proportion möglichen Erlebens zu unserem Auge steht, die Kraft gegeben werden, mit den Mitteln des Sichtbaren so zu werken und zu wirken, daß zwanghaftes Steigen und blendendstes Sein sich vereinen.

Hodler erstellt das Symbol in nackten weiblichen Figuren. Sie sind ihm gut, sowohl die aktive Kraft, wie das passive Erleiden zu tragen.

Das zwanghafte Steigen zu vermitteln, verwendet er nun alle Elemente naturferner Gestaltung.

Er ist dabei nun kühner als in der „Eurhythmie". Um das Zwanghafte der Bewegung zu geben, bindet er vorerst den ganzen Komplex in die stärksten Fesseln. Zu sicherem Verweilen führt die frontal gerichtete Fünfzahl der Figuren. In strengste Kompositionslinien ist sie gebunden. Die vertikale Mittelfigur baut die Achse des Bildes. Von der dunklen Horizontalen des unteren Bodenstreifens nahe am Bildrande ab fassen parallele Bogenformen die Komposition und binden sie zur Mitte. Vom Knie der Linken mit leichtem Heben in der Mitte zum Knie der Rechten — die Horizontlinie des Bodens — die Bahn der Ellenbogen — die Linie der Scheitel — die Begrenzung des Himmels: fünfmal wiederholt sich die Fesselung in einen flachen Bogen, um die Höhentendenz zu binden. Und viermal, je zweimal von jeder Seite binden die Richtungslinien der Arme und der Köpfe den Bau zur Mitte. So steht und bleibt ein Gebäude, schon von hier aus als Anordnung un-wirklich, über-wirklich, jedes schlechthin naturalistisch Gegebene des Zusammenseins von fünf Figuren weit negierend.

Nachdem so die formale Hülle gegeben ist, füllt die inhaltliche Konzeption den Kern. Aus dem Kreise der Genossinnen hebt sich strahlend die Mittlere empor. Sie ist das Symbol der aufgehenden Sonne. Unwiderstehlich soll ihr Aufgang dem Gefühle wirken. Denn wir haben gesehen, daß erstlich ihr Streben nach oben das zwanghaft Innerlichste, gegen alle Fesselung Steigende sein muß; und daß sich zweitens mit diesem Treibenden innersten Müssens die strahlendste Kraft, die leuchtendste Blendung vereinen soll. So haben wir es so oft in Wirklichkeit erlebt. Und im Symbol soll dieses Gefühl gestaltet werden, das, in diesen beiden Komponenten, als Erinnerungssumme in uns Allen lebt, die wir so oft schon die Sonne vom Horizont in den Himmel aufsteigen sahen.

Zwanghafte Lösung also vorerst aus festester Bindung. Nun wird die fünffache Bogen-Fesselung gefühlsmäßig lebendig. Und jede „Unwirklichkeit" und jede „Unmöglichkeit" ist gestattet, wenn sie die Bindung verstärken, die Lösung unwiderstehlicher machen hilft. So wird erstlich die Führung der Beine in die unterste Bogenform eingezwungen. Gegen jede mögliche anatomische Gestalt und gegen jede natürliche Haltung werden die Unterschenkel gebogen, zum möglichst lückenlosen Schließen der Reihung der Kniee gebracht. Am deutlichsten und kühnsten im linken Unterschenkel der mittleren Figur, dem die „Vergewaltigung" der Form aufgezwungen wird, damit er dem Allgemeingefühle diene. Denn da der linke Fuß, in natur-möglicher Haltung, durch sein Vorstoßen über die Bogenform diese „Bindung" zerreißen würde, wird er eben im Gelenk „gebrochen", in die Rund-Führung eingezwungen. Naturalistische Anpassung wird dadurch gestört. Man versuche jedoch, diese so in den Bogen gezwungene Form nicht naturhaft, sondern als Symbolform der Bindung zu sehen: und sie wird mit der Reihung der anderen zum Sockel, von dem aus die Lösung der Mittelfigur erfolgt. Denn ihr zwanghaftes sich Heben kann nur dann stark und unwiderstehlich wirken, wenn glaubhaft wird, daß sie trotz Allem, was sie fesseln will, und gegen Alles, was sich mit flachlastender Schwere an sie anhängt: emporsteigt. Empor sich hebt, als löste sie sich zur Freiheit aus einer Bindung, die, mag sie formal noch so gesichert erscheinen, von ihr nie als ernstlich gefühlte, als innerlich hindernde empfunden wurde; sondern die in treibend-innerlichster Selbstverständlichkeit verlassen wird. So hebt das rechte Bein in stetem Ziehen die Figur empor, so streckt der Körper sich in seine Vertikale, so heben sich die beiden Arme auf zum Himmel, so wendet Zielgefühl die offenen Flächen der Hände, die einzeln vorsteigenden Strahlenspitzen der Finger nach oben, so gibt ein überlegenmüheloses Antlitz die unbedingte Sicherheit: sie steigt empor.

Und um dann weiterhin das strahlend-Blendende zu geben, hebt sie die beiden Arme zu eckig-scharfem Rahmen um den Kopf. Denn gerundete Führung würde hier das herbe Blendende der Strahlung völlig schwächen. So muß auch hier Natur zur Ausdruckskraft anatomisch unmöglicher Formung gezwungen werden. Die rechtwinklig-eckigen Brechungen stechen im Gefühle, an ihnen prallt das Nahende zurück, so wie sich Auge und Gefühl des Menschen vor strahlend hellem Licht erschrocken wenden. Im Blendungsbogen biegen sich die Leiber der Gefährtinnen. Die nächsten ganz zurückgeschreckt, gekrampft gewendet vor der Flut des Lichtes. Die weiteren in milder Dämmerung; vielleicht, bejahend im Gefühl, der Morgen links, entsagend in der Wendung, rechts der Abend. So klingt im tiefer Zurückgesetzten und im Linderen der Bewegung der Randfiguren, im Runderen

der Führung ihrer Gesten, im Dunkleren des Tones und Haar-Beschatteteren ihrer Körper der Donnerklang der Mittelzone zu leiseren Akkorden ab.

Und also ist die Aufgabe gelöst, ein Bild erstellt, das innerem Gefühl lebendig wird. Zwanghaftes Steigen und blendendstes Sein erreicht. Der werdende Tag, die kommende Sonne sind aufs Intensivste, und dennoch erlebnisfähig dem Auge gestaltet. —

Wer sich mit den „Vergewaltigungen" des anatomisch-Richtigen im Bild des „Tages" nicht gleich befreunden mag, dem sei als Gegenbeispiel ein Bild gezeigt, das Hodler drei Jahre nach dem „Tag" gemalt hat. „Die Wahrheit" soll symbolmäßig gestaltet werden. Wenn es nun wahr ist, daß expressionistisches Gestalten nicht an der Wirklichkeit des Seins, sondern an der Intensität des inneren Gefühles gemessen werden muß, das die Naturabweichungen erzwingt und mit dem Treibenden seines Gestaltungswillens erfüllt, so wird in diesem Bereiche all Das schlecht und ohne Wert, was eben diese Zwangs-Intensität vermissen läßt. Die „Wahrheit" hier, die Laster, Lug und Trug vertreibt, ist aus ähnlichem Gesamtgefühle geboren, wie der „Tag". Auch hier soll strahlendes Erleuchten die dunklen Triebe scheuchen. Hier ist die Siegfigur stehend gebildet. Aus dunklem Kreis hebt sie sich hell ins Licht. Doch lebt man sie nach, fühlt man ihr auf den Kern — so bleibt sie lahm. Trotz ihrer anatomisch größeren Richtigkeit, trotz des naturhaft Möglicheren ihres Baues, bleibt sie gestellt und taub. Nichts Treibendes, nichts unwiderstehlich Mitzwingendes hat ihr Stehen oder ihre Bewegung. Die Geste der Beine wie der Arme wie des Kopfes bleiben einfühlendem Bestreben stumm und tot. Und auch die Kurven der Dunkelgestalten haben mehr naturalistisch-Wegeilendes als zwanghaft-Weggeschrecktes. Sie sind von ihren abgewandten Vorderflächen her empfunden und gestaltet, statt daß die „Wahrheit" sie im Rücken träfe, sie von sich stieße. Dies kann sie nicht, weil sie in sich zu schwach ist, zu wenig Ausdruck ihrer selbst. Die ganze Konzeption ist trocken, das ganze Werk erdacht mehr, als erfühlt; eine in der inneren Energie des Wirkens schwache Stunde hat eine schwache Expression geboren. Abb. 40.

Sieht man von hier auf die Figur des „Tags" zurück, so wirkt diese doppelt stark. Vergleicht man bis ins Einzelne die Ähnlichkeit der Geste beider Arme etwa, so wird das Intensive ihrer Brechung gegen die Lahmheit jener „möglicheren" Armhaltung bei der „Wahrheit" restlos klar. Und damit das Prinzip. Je stärker der Trieb des inneren Gefühles, desto stärkere Vergewaltigungen kann er tragen; wo bei schwächerem Gefühle schon kleine Wagnisse der Umformung zu Mißbildungen werden. —

Es gehört zum Wesen der Monumental-Kunst, daß ihr jenes Pathos eignet, das Distanz erzwingt. Wo das intime Kunstwerk dadurch definiert

ist, daß es den Erlebenden unmittelbar an sich heranläßt, ihm als Lyrik unmittelbar ins Herz spricht, als Kammermusik nahe in die Ohren spielt, als Bild ihn mit in seinen Rahmen nimmt; da treibt ihn das Monumentalwerk, sei es als großes heroisches Drama oder als Symphonie oder als Wandgemälde, weit zurück, auf daß er aus weiterem Abstande her die Schwungkraft finde, sich zu einer Größe aufzurecken, die dem Eindruck standhält.

Um nun zu zeigen, zu welcher Größe natur-fernster Monumentalität, zu welch weitesten Allgemeingefühlen seltenster Stärke, wie wir sie an Hand naturalistischer Bildformungen niemals würden erleben können, gerade die expressionistische Gestaltungsgepflogenheit zu führen vermag, sei auch noch ein Monumentalgemälde Hodlers gebracht; und zwar in — fast grotesk wirkendem — Vergleiche zu einem Bilde ähnlichen Themas, das Hodler noch in seiner naturalistischen Frühzeit gemalt hat.

Abb. 41. „Die Reformatoren" aus dem Jahre 1884 zeigen Calvin im Gespräche mit vier Genossen im Hofe der Genfer Hochschule. In objektiv naturalistischer Einstellung ist versucht, die Situation so zu geben, wie sie sich zu ihrer Zeit abgespielt haben mochte. Die Szenerie und die Kostüme, wohl auch das Porträthafte, werden aus alten Urkunden oder von den noch heute bestehenden Gegebenheiten hergenommen, die Raumanordnung und die Zusammenstellung der Figuren, neben erst leise sich regenden kompositorischen Prinzipien, im Unmittelbaren des naturalistischen „Bühnenbildes" zu verlebendigen gesucht. Die Gesten sind solche des naturalistischen Nachdenkens, Horchens, Redens, Diskutierens, und nur die lehrhaft abweisende rechte Hand Calvins versucht im schärfer Schneidenden der Fügung und im Steileren ihrer Haltung eine leise Überbetonung zu erreichen. Doch trotz dieser Details und trotz der geringen Sonderung Calvins von den Genossen und trotz der Variation in den Gegenbewegungen der beiden äußeren Männer, bleibt die Darstellung ein gestelltes Bild, das jeder Überzeugungskraft ermangelt. Wer nichts von der „Geschichte" weiß, dem sagt die Darstellung nicht mehr, als daß fünf Männer miteinander diskutieren; was eine herzlich gleichgültige Angelegenheit bleibt. Da demgemäß erst die Benennung dieses Bildes den von ihm gemeinten Sinn erklären muß, da also, was es sagen will, nicht in ihm selber lebt und durch das rein Sichtbare bereits erfüllt wird, ist es ein „schlechtes" Bild. Denn dann erst wird ein Bild in üblem Sinne zu dem, was meist „literarisch" genannt wird, wenn mit den Mitteln der Sprache erst eine „Geschichte" erzählt werden muß, bevor man den vom Bildinhalt gemeinten Sinn erkennen kann. Dann eben ist dieser sachliche Inhalt in seinem Formalen nicht erfüllt, dann ist es kein „Bild" mehr, sondern wird „Illustration" zu einem Text, der zum Verständnis des Gemalten vorher bekannt sein muß. Dies muß sich jedes Streiten

darüber, ob „Sachinhalte" betonter Art in Bildern überhaupt „erlaubt" sind, stets vor Augen halten. Sie sind als „Literarisches" nur dann „verboten", wenn sie nicht in den Farben und den Lichtern, in den Figuren und deren Gesten, im Formalen ihrer Gestaltung und in der kompositionellen Fassung unmittelbar visuell zu erleben sind; sie sind aber nicht nur „erlaubt", sondern sogar, je bedeutender, ergreifender, seltener sie sind, desto inniger zu wünschen, zu erstreben und zu pflegen, wenn sie im Sichtbaren des Bildes restlos ihre Erfüllung finden. —

Fragt man aber, wie etwa die außerordentlich starke Gemütsbewegung, die die Probleme der Reformation doch allen Menschen brachten, nun wirklich in ihrem Rauschmäßigen gefühlserschütternd bildhaft zu fassen wäre, so wird die Antwort wieder nur lauten können, daß diese Fassung nur irgendwie im Allgemeinsten, ohne jede naturalistisch-berichtende Erzählung erfolgen könne; in einer naturfernen Gestaltung, die symbolhaft erlebbar machen müßte, was als allgemeines, großes Grundgefühl den Erlebenskomplex der „Reformation" begleitet hat.

Und so trägt auch die zweite Fassung dieses Themas, die Hodler eine Abb. 42.
volle Generation nach der ersten, im Jahre 1913, gemalt hat, nicht mehr den Titel „Die Reformatoren", sondern: „Reformation". Und auch diese Namengebung ist noch zu eng, und wohl nur eine Kirchturms-Benennung der Stadt Hannover, wo dieses Bild den allzu kleinen Rathaussaal zersprengt. Hodler selbst nannte es, in innerlicher Gemäßheit: „Einmütigkeit". Denn daß diese Einigung auf Einen Schwur für Eine Sache gerade den Reformationsgedanken treffen muß, ist nirgends Bild-inhaltlich oder Bild-formal erlebbar. Es könnte auch was immer sein: es muß nur groß-bedeutend Alle hier ergreifen und ergriffen haben. Ja es könnte selbst die schlechteste Gesinnung, es brauchte keineswegs ein Schwur, es kann „Verschwörung" sein: ob Freiheit, Gleichheit, Liebe aller Menschen; ob Raub und Mord, Krieg, Niedertracht, Verrat, blutigste Rachsucht rufen: es ist von rein visueller Bild-Erfüllung her nicht zu entscheiden. Nur Eines ist gewiß: Einmütigkeit!

Mehr als ein halbes Hundert weit überlebensgroßer männlicher Figuren. Und Alle in dem gleichen Tun des Arm-Erhebens.

Schon in der Konzeption von übergroßer Kraft. Wenn wir nicht staunend an uns selbst, an jedem Baum erlebten, wie stetig neu erzeugter Zellenwuchs im Treibenden des Werdens und organischen Gedeihens das Kind zum Großen wie das Reis zur Eiche werden läßt; wenn wir nicht wüßten, und, wenn auch in kleinerem Maße, von uns selbst her kennten, wie eine täglich neue Sammlung des Gefühles auf Einen Punkt, auf Einen Menschen, auf Eine Sache die Intensität und Fülle unserer Selbst zu ungeahnter Stärke

führen kann; wenn wir nicht nacherlebend ahnten, wie Hodler hier, von der Idee entzündet, aus Kleinerem wachsend, und täglich neu zu Größerem sich rufend, an jedem neuen Mann sich neu gestärkt, an jedem Schwörenden emporgerissen hat: wir würden nicht ermessen können, was hier an Größe des Gefühles, an Wurf des Ganzen, an intensivster Form Gestalt gewann.

Das Rufende des Werkes ist so groß, die Wucht so einheitlich, so überrennend, daß eine Wort-Umschreibung kaum vonnöten wird. Wie wenn man sämtliche Pedale einer Orgel zum Brausen eines Einklangs träte, auf dem sich dann ein arioser Ruf kraftvoller Färbung höher noch erhöbe: so steht hier vor der Mauer der gedrängten Leiber gefühlsgestoßener Genossen dieser Eine, den Ruf des Mutes Aller in Einem Mut zu sammeln. Einmütigkeit soll aller Gesten einziges Leben sein. So recken Alle ihre Arme hoch zum Himmel, bei Allen gleich, bei Allen Einer Art. Das innere Gefühl treibt von den Sohlen aus die Form in ihre Richtung, streckt sie im Stoßen, längt so ihre Form. So weist der Arm nach oben, beteuert so den Schwur der Herzen, sichert die Gesinnung. Doch da den Vielen vorn ein Führender erstanden ist, dem sie sich anvertrauen, so weisen aller Hände Flächen auch nach vorn zu diesem, bauen ihm einen Zaun. Er aber steht als Einziger erhöht, schon farblich als der Stärkste wirkend in einem dunkeln rötlich Braun zwischen dem Rot und Gelb und dem Orange der Genossen. Die Zange seiner überhöhten Beine faßt in felsenstarkem Griff den Boden, die Geste seiner Arme greift, bei ihm als Einzigem, ins Breite; er hebt den linken Arm zur Horizontale, schlägt ihn zum rechten hin zurück, schwingt diesen rechten in breitem Bogen aus: vereinigt so der Anderen Rufen und leitet es in weitem Schwung nach oben zum klar erstellten Gipfel seines Fingers. Was kaum mehr möglich schien, wird so erreicht: er hält dem Wogen stand, er sammelt die Gesinnung Aller, nimmt ihr Gefühl in breitem Strome auf, verstärkt den Chor, reißt ihn nochmals empor: und überruft so die Gemeinschaft mit einem Klang von solcher Mächtigkeit, daß wie im Gipfelschlag das Gefühl der „Einmütigkeit" in expressionistischem Schwunge in die Höhen steigt. —

Schon von der theoretischen Ableitung her muß es unwahrscheinlich scheinen, daß diese Gestaltungsgepflogenheit des Expressionismus eine in der modernen Zeit zum erstenmal „entdeckte" und gepflegte sei. Denn die Menschen haben sich in den wenigen Jahrtausenden ihrer Geschichte, die wir überblicken, im Wesen ihrer Art und ihres Wirkens so außerordentlich wenig geändert, daß es schon von vornherein kaum denkbar scheint, sie sollten eine so wesentliche Kunstart erst in den heutigen Tagen „gefunden" haben. Und in Wirklichkeit haben ja auch alle jene Zeiten, die

wir Sturm und Drang, Barock oder Romantik oder Hellenismus nennen mögen, die spezifisch expressionistische Schaffensart gepflegt.

Der Stärkste, der innerlich Größte und Ergriffenste dieser Expressionisten in der europäischen Vergangenheit war Matthias Grünewald. Neben ihm wird zahm, was alle anderen Künstler dieser Richtung geschaffen haben. Er stellt die höchsten Anforderungen an die Bereitschaft des Nacherlebenden, sich durch stärkstes Ergreifen innerlichen Gefühles am weitesten von der Naturform weg, zu den natur-unmöglichsten Gebilden tragen zu lassen.

Sein Isenheimer Altar, gemalt um das Jahr 1510, mag uns als Beispiel dienen. Und von dessen Darstellungen wieder die Kreuzigung und die Auferstehung.

Die Kreuzigung des Isenheimer Altares bringt von vornherein in größten Abb. 43.
Dimensionen durchaus un-einheitliche und „willkürliche" Proportionen. Fünfmal wechselt der Maßstab der Figuren in dem Einen Bilde. Vom Christus in der Mitte zum Täufer rechts, zu Johannes und Maria links, zur Magdalena zu Füßen des Kreuzesstammes, zum Lamme: in andauernd wechselndem, andauernd verringertem Maßstab ist die Größenproportion der Figuren gebracht. Denn Grünewald ist es um den Ausdruck einer innerseelischen Vision zu tun, und diese ist ihm eben so erschienen, daß in fünffach gestufter Folge die Figuren vor ihm erstanden.

Die mächtigste von allen, doppelt und dreimal größer als die anderen, ist die Gestalt Christi. Die naturhaft gegebenen Merkmale eines gekreuzigten Menschen sind zur stärksten Intensivierung hin erhöht. Grünewald bringt sie nicht so, wie sie sich dem beobachtenden Auge des Naturalisten zeigen; er gleicht sie nicht aus, wie idealistische Gesinnung es so oft tat; sondern er überhöht sie, erhitzt sie, kerbt sie doppelt, dreifach und vielfach. An die obere Fläche des Kreuzesbalkens, den die ziehende Last nach unten biegt, greifen die Arme, hochgezwungen, ins Überweite hingespannt; der Riesenleib hängt an ihnen, nicht gestützt durch das zu tiefe Fußbrett, sondern nur schmerzvoll sich anstemmend gegen den durch die beiden Füße gehämmerten Nagel. Diese Füße schwellen ins Ungemäße auf, wellen ihre Formen zum Ausdruck stärksten Schmerzes. Die Beine winden ihre Bahn nach oben, lebendig zügig streicht Gewaltgefühl durch ihre Form, drosselt und wirbelt den Kraftstrom im Gelenk, baucht sich in Oberschenkeln und Hüften zu weitem Bogen aus. Dann ist es, als schlürfte ungemessener Schmerz an schwächster Leibesstelle, zwischen Rippenrand und Hüften, die Seiten ein, daß das Gefühl herdroht, als risse gar der Unterkörper hier lastend ab. Auf die ihren Kontur weit ausstoßende Brust hängt dann der Kopf herab, als risse auch er wieder im Fallen aus den Schultern. Und über auf-

gehöhte Muskelberge und durch tiefe Sehnengruben drängt das Gefühl im Auftrieb durch die beiden Arme, steigt wellend, wogend auf zu den gespreizten Händen, die mit dem Intensivsten innerlich getriebener Form ihr Leid und Leiden, Grünewalds Verzweiflung über diese Tat, zum Himmel schreien.

Und neben der Figur dieses Überheilands, sein fahles Grünlichgrau vor dunklem, weitem Himmel mit gellend roten Farben links und rechts begleitend, stehen die Figuren des Restes seiner Gemeinde. Rechts der Täufer. Wie Pfähle stoßen seine Beine stumpf den Boden, wie einen unbewegten Klotz tragen sie Leib und Kopf: der ganze Körper des Johannes ist nur der Sprungblock für den rechten Arm. Wie explodierend aus der Hülle, so stößt der Ellenbogen vor, so bäumen Unterarm und Hand sich auf den Christus zu: denn er, der Täufer, ist es, der weiß, was hier geschah, daß hier das größte Unheil, das ein Gläubiger erdenken kann, zur Tat geworden ist. Und um dies Unheil aller Welt zu weisen, und um, trotz allem, aller Welt zu rufen, daß Dieser hier zum Weltenherrscher wachsen wird, zeigt diese Hand. Und wie vom innersten Gefühle aus, vom Herzen Grünewalds gestoßen und getrieben, die Form hier wird, die Form der Hand, da spannt es ihr im Zeigen den Daumen zum Zerreißen ab, da treibt es ihr im Weisen den Zeige-Finger zeugend zu über-großer Länge aus: da über-treibt es diese Form, gestoßen vom Gefühle her, zum Ausdrucks-Zeiger, da intensiviert es die naturalistische Gestaltung zum naturhaft ganz un-möglichen, expressionistisch Ausdrucks-tragenden und Ausdrucks-vermittelnden Gebilde.

Abb. 44. Nicht anders ist es auf der linken Seite. Hier hat Johannes sich der weißgewandeten Maria zugesellt, der einzigen geruhigten Figur des Bildes. Doch ihre Ruhe ist nicht die des Lebens, ist Sterbens-Stille, Unlebendig-Sein. In jähem Winkel bricht sie in der Hüfte um, zurück-geschlagen von dem, was ihre Augen sahen. Hinter der stillen Totenmaske ihres Angesichts ist alles Leben starr geworden; und nur die Hände halten lose noch den Griff, zu dem Entsetzen sie zusammenschlug. Johannes packt sie an mit seiner Linken, als könnte dieser Zangengriff sie retten, stöhnt ihr sein doppelt Leid ins Angesicht; und längt dann seinen rechten Arm, längt ihn ins doppelt-Überlange, auf daß er von seiner fernen schmalen rechten Schulter aus zu ihrer rechten Hüfte fassen könne, um ihr Zusammenbrechen auf-zustützen. Denn da hier Form nicht ihren Maßstab an Dem finden kann, was „wirklich" ist, da hier als Maß der Form auf ihre „Richtigkeit" nur das Gefühl gilt, das sie treibt und zeugt, das sie verzerrt, verlängt, verkürzt, verdichtet oder löst, so muß sie auch an dem Gefühl allein gemessen werden, das sie geboren hat.

Abb. 45. Und so auch Magdalena. Aus ihrer Verworfenheit ward sie geweckt,

gehoben durch Ihn, den Einen, Einzigen, den sie wahrhaft je geliebt. Ihn haben sie ans Kreuz geschlagen, Ihn ihr genommen. In ihrem maßlos fassungslosen Schmerze um den Geliebten schleppt sie sich ihm nach. Wie eine Riesenschnecke kriecht ihr Leib am Boden, schiebt sich das flüssig in sich lebendige Gewand hinzu. Aus diesem breiten, saugend angesaugten Sockel hebt sich ihr Schmerz und ihre Liebe auf zu ihm. So wächst ihr in der Sehnsucht auch ihr Leib, die Glieder folgen in ihren Maßen diesem Sehnen, schwingen vom Knieen an den Bogen ihres Leibes in doppelter Erhöhung zu den Hüften auf. Der Ausdruck ihrer Liebe schafft ihr so den Sockel für den Schmerz, den nun Gesicht und Hände aufwärts rufen. Die Arme Abb. 46.
strecken sich und längen sich im Winden, Gefühl treibt sie so nah wie möglich dem Kreuzerhöhten zu. Und wo der Leib nun seine Grenze findet, dort ringt er aus verschränkt-verkrampften Händen sich nochmals hoch, dehnt seine Form ins Äußerste, läßt bis ins letzte Fingerglied die Klage stoßen, die Form von dem Gefühl bis zum Zerreißenden des Ausdrucks füllen. —

So steht ein Ganz-Gebilde da, das weltenfern von jeder Natur-Gemäßheit ist, und dennoch „schön". Schön für denjenigen, den das Gefühl, das aus den Formen schreit, erschüttert und ergreift. Und damit dann bereichert. Was aber Allgemeines daraus gefolgert werden kann, ist doch, daß ein Kunstgebilde nicht daran gebunden ist, die Formen der Natur-Gegebenheit zu wiederholen. Sondern daß es sich vom Gefühle tragen lassen kann: so wie zu still beruhigtem Gestalten des Allgemeinen; so auch zu überhitzt-erhöhtem brennender Gefühle.

Als letztes Beispiel dieser über-steigerten Gestaltung sei noch die Auferstehung des Altares von Isenheim gebracht.

In mehrfach gebrochener Bahn führt über den nach links hingestürzten Abb. 47.
Krieger im Vordergrunde, die nach rechts hin strömende Breite des Leichentuches, die wiederum nach links gewendeten Beine des Auferstehenden der Weg zur Zentralzone der Konzeption, zum Oberkörper Christi. Wie ein Schuppentier in seinen Panzer eingewachsen stürzt der Krieger im Vordergrunde rücklings hin; zu seiner Linken stürzt ein zweiter ihm auf seinen Leib; im Hintergrunde zerschmettert sich ein dritter im Vornüberfallen seinen Schädel selbst am Boden. — Aus breiter Bahn des verlebendigt auf- Abb. 48.
streichenden Tuches lösen sich die Füße. Wie wenn das Knochenskelett des Menschen keinerlei Grenzen der Beweglichkeit kennte, wie wenn es biegsam wäre in seinen Röhren, wie zäher Stahl, so schwingt der Unterkörper Christi von den Spitzen der gelängten Füße im Doppelstrom nach links hin zu den Hüften auf, biegt sich wie in innerer Schnellkraft eines Bogens auf zum Kopf. Durch Knie und Hüfte streicht wiederum der Strom

durchtreibenden Gefühls, als wäre die Form von kochender Materie erfüllt. Und wo das Auge dreimal hin und her gerissen wurde auf seiner Bahn das Bild empor: da richtet sich die Brust jetzt in die Vertikale, hält schwebend still und bleibt dem breiten Blick. Und von den Schultern aus treiben zwei Bogen nach rechts und links, biegen auch hier die Arme gegen ihr Skelett zu voller Rundung auf, breiten die flachen Hände außenwärts: und geben so mit Brust und Schultern den gefaßten Rahmen für beruhigt stilles Sein. Aus allem Sturm und Drang der Bildgestaltung steigt so zu ewiglich erlöster Stille des Gefühles der Erlöserkopf empor. Gefaßt ins Rund der weiten Aureole, vor still gestirntem Himmel. Ins Lichte löst die Form des Kopfs sich auf, verschwimmt im Schein, so daß das Höchste, Letzte dieses Bildes das stille, breite Schauen des Erlösers, des Erlösten bleibt. —

Es dürfte nicht notwendig sein, mit Grünewaldschen Fingern darauf hinzuweisen, wo hier allüberall die Formen der Naturgegebenheiten zum Ausdruck inneren Gefühles umgezwungen sind. Denn dieser Ausdruck ist bei Grünewald von solcher Stärke, von solch unwiderstehlicher Gewalt des Fassens, daß der Beschauer in seine Formenbahnen hineingerissen wird, bevor er noch die Zeit fand, sie an Naturgegebenheiten abzumessen. So mag denn gerade die unmittelbare Ausdruckskraft der Bildgestaltung Grünewalds erweisen, wie das Erleben allezeit und allerorten mehr und früher ist, als jede Lehre.

Schluss.

So dürfte wohl von theoretischer wie von praktischer Seite her klar geworden sein, daß es nicht etwa nur eine einzige mögliche und „richtige" Gestaltungsgepflogenheit in den Künsten gibt, sondern daß mehrere, völlig gleichgeordnete und völlig gleichberechtigte Gestaltungsweisen nebeneinander oder nacheinander zu konstatieren und anzuerkennen sind. Schält man aus den tausendfachen Mischformen der künstlerischen Wirklichkeit die möglichst begriffsreinen Typen heraus, so findet man eben die besprochenen vier Arten: im naturnahen Bezirk Eine, die naturalistische oder realistische Kunstform; im naturfernen Bezirke die drei Möglichkeiten permutativer, idealistischer und expressionistischer Veränderung der naturgegebenen Gebilde. —

Nun bleiben aber noch zwei überaus wichtige Fragen zu beantworten. Erstens die nach der „spezifischen Differenz", auf Grund deren man die in diese drei letzten Gruppen gehörenden künstlerischen Umformungen der Naturgegebenheiten von anderen, nicht-künstlerischen Umformungen — etwa von primitiv-kindlichen, oder von zweckhaft-technischen, oder von abrupt-zufälligen, oder von nichtgekonnt-dilettantischen — definitorisch unterscheiden kann. Und zweitens die nach dem Werte, den man dem einzelnen Kunstwerke zuspricht.

Beide Fragen lassen sich eindeutig aus der Definition des Kunstwerkes beantworten, die wir allen unseren bisherigen Erörterungen zugrunde gelegt haben. Scheut man vor sprachlicher Schwerfälligkeit nicht zurück, um die zur Fixierung des Begriffes notwendigen Merkmale alle in Einem Satze aufgezählt zu haben, so lautet diese Definition endgültig folgendermaßen: Ein Kunstwerk ist ein von einem Menschen aus einem Gefühle heraus künstlich gemachtes Gebilde, das dieses Gefühl trägt und das gleichzeitig imstande ist, dieses Gefühl auch einem anderen Menschen zu vermitteln.

Aus dieser Definition folgt nun unmittelbar, welche Umformungen des naturgegebenen Vorbildes in allen jenen Fällen, in denen kein naturalistisches Kunstwerk erstellt werden soll, zu den spezifisch künstlerischen zu rechnen sind: denn nach dieser Definition führt eine Umformung der Natur nur dann, aber dann auch immer zu einem unnaturalistischen Kunstwerk, wenn sie auf Grund eines Gefühles erfolgt ist.

Die nähere Ableitung der diese naturfernen Gefühle tragenden Formen

der „Gefühls-Symbole", kann hier nicht erfolgen. Doch wird man, wenn man die naturfernen Kunstgebilde, sei es Michelangelos oder Grünewalds, in der Erinnerung heraufzwingt oder neu in den Blick nimmt, unmittelbar erleben — worauf wir auch mehrfach im Text der Analysen hingewiesen haben —, daß alle diese künstlerischen Umformungen bei hingebender Einfühlung Gefühle in uns hervorrufen, die spezifisch an ihnen hängen. Als derartige sachinhaltlose Träger für Allgemeingefühle wurden sie dann in die Formen der Sach-Gegebenheiten eingearbeitet und konnten diese — theoretisch gesprochen — so weit verändern, wie das „Erkennungsfeld" reicht, also die sachliche Erkennbarkeit des Dargestellten noch gewahrt wird.

Damit ist auch gesagt, wie sich alle Form-Umbildungen künstlerischer Art von den Deformierungen infolge „Nicht-Könnens" unterscheiden. Bei dieser zweiten Klasse erfährt das nachspürende Gefühl deutlich das Erlebnis eines Ungeschickten, eines Gehemmten, Dilettantischen, das nicht gewollt ist, das „hindernd" mit dem Sachkomplex verbunden ist, das Gefühl „fesselnd" oder „störend" begleitet; im ersten Falle der rein gefühlsmäßig-künstlerischen Um-Formungen werden umgekehrt gerade vom Allgemeingefühle des sachinhaltlich Gebrachten her alle Abweichungen, eben als eingearbeitete echte Gefühlssymbole, aufs intensivste gefühlsverstärkend und erhöhend lebendig.

Damit ist nun bereits auch ein Teil der zweiten, der Wert-Frage beantwortet. Fassen wir die obige Definition des Kunstwerkes kurz zusammen, indem wir sagen: ein Kunstwerk ist ein künstlich gemachter Träger für ein Gefühl: so bietet diese Definition zwei Stellen, die wertend ergriffen werden können.

Erstens das „künstlich gemacht". Voraussetzung zur Herstellung eines künstlichen Gebildes ist, daß man die „Technik" beherrscht, die zum Resultate in gerade diesem Kunstgebiete führen soll: daß man auch, rein Hand-Werks-mäßig, erstellen kann, was man gefühlsmäßig erstellen will. Damit wird reichere Erfahrung oft schon auf den ersten Blick sehen oder hören, ob diesem rein Technischen das überdurchschnittlich-positive, das allgemein-nullwertige oder das unterdurchschnittlich-negative Prädikat zu verleihen sei: also ob das Bild, die Statue, das Bauwerk; das Lied, die Sonate, die Symphonie; das Gedicht, der Roman, das Drama; der Tanz oder die Schauspielergeste; bis zu Schlittschuhlauf oder rhythmischer Gymnastik hinunter: gut oder schlecht „gemacht" sei. „Gut" oder „schlecht" sind also Prädikate, die der technischen Beherrschung, dem Können innerhalb der betreffenden Kunstart zugeschrieben werden.

Nun bietet aber die oben gegebene Definition des Kunstwerkes noch

eine zweite wertend angreifbare Stelle: ein Kunstwerk ist ein künstlich gemachter Träger für ein Gefühl. Da wir nun durchaus von der Voraussetzung ausgegangen sind, daß der Künstler ein Mensch sei, wie wir alle, so muß für uns auch das durch sein Werk vermittelte Gefühl durchaus aus dem Bezirke jener Gefühle stammen, die wir aus unserem eigenen Leben zumindest ähnlich bereits kennen. Der Künstler mag diese Gefühle variieren, erhöhen, vertiefen, er mag von stärkster Phantasiebegabung her die Fähigkeit besitzen, ganz neue Kombinationen dieser Lebens-Gefühle einzuführen: so wie sich keine Form, und wäre sie die natur-fernste, denken läßt, die nicht in ihrem letzten Kerne auf die Naturerfahrung zurückführbar sein muß, so ist auch kein Gefühl möglich, dessen letzte Komponenten oder Keimzellen nicht aus den Erfahrungen des „gewöhnlichen Lebens" stammen. Damit wird aber die Wertung der im Kunstwerke gebrachten Gefühle auf die Wert-Skala zurückgeführt, die wir auch im „gewöhnlichen Leben" Gefühlen gegenüber immer anwenden, und neue spezifisch „ästhetische" „Wert-Prinzipien" werden überflüssig. Das im Kunstwerke gebrachte Gefühl ist damit aber wiederum durchaus von der seelisch-geistigen „Bedeutung" abhängig, die der Künstler als Mensch besitzt. Fragen wir nun weiter nach den Gesichtspunkten, unter denen wir die Gefühle der „gewöhnlichen Menschen" werten, so finden wir, daß wir dies nach ihrer „Seltenheit", sei es an Art oder Intensität oder Tiefe, tun, in der sie über die allgemein-durchschnittlichen, allen Menschen mehr oder minder eignenden „banalen" Lebensgefühle hinausgehen. Und so ist es denn auch bei den Kunstwerks-Gefühlen. Ein Künstler mag also die „Technik" seiner Kunstart noch so gut beherrschen, er mag „artistisch" noch so viel „können", das Kunstwerk mag also rein technisch noch so „gut" sein: wenn uns der Künstler rein als „Mensch", — und damit das von ihm erstellte Kunstwerk — keine Gefühle „mitzuteilen" hat, die über den Durchschnitts-Komplex, den wir selbst alle auch besitzen, sichtlich hinausgehen, so kann das Kunstwerk für uns keinen Erlebens-Wert des ihm zugrunde liegenden, von ihm vermittelten Gefühles besitzen. Es wird dann eben ein „gutes", aber ein „banales" Werk. So geht denn neben der rein technischen Wertung von „gut" und „schlecht" die rein ästhetische Wertung nebenher, die von „bedeutend" oder „unbedeutend", von „wertvoll" oder „wertlos" für das Erleben, oder, wie man meist sagt, von „schön" oder „häßlich" spricht. Diese Wertung aber gibt den Ausschlag. Und von dieser Einstellung aus schreiben wir dann den „künstlich vermittelten Gefühlen", und damit deren Trägern, den „Kunstwerken" die Vorzeichen des bereichernd-positiven: „Schönen", unbewegt-lassend-nullwertigen: „Gleichgültigen", oder störend-negativen: „Häßlichen" zu.

So muß man also bei der „Wertung" eines Kunstwerkes scharf die beiden Wertungspaare unterscheiden: ein Kunstwerk ist dann „gut" oder „schlecht", wenn es eine Beherrschung oder Nichtbeherrschung des rein Technischen seiner Kunstart zeigt; und ein Kunstwerk ist dann „wertvoll": gleich „schön", oder „wertlos": gleich „banal", oder „abstoßend": gleich „häßlich", wenn es uns ein Gefühl vermittelt, das uns bereichert, gleichgültig läßt oder zur Abwehr stört. —

Gesagt sei nur noch — ohne hier den exakten Nachweis zu führen —, daß über die technische „Güte" oder „Schlechtheit" eines Kunstwerkes, sowie über die Art, die „Zugehörigkeit" des in ihm gebrachten Gefühles unter Erfahrenen kein dauernder Streit sein kann, sondern daß hier unbedingte Einigkeit herstellbar sein muß und auch herstellbar ist; daß aber über den Wert des gebrachten Gefühles niemals Einigkeit Aller herstellbar sein kann. Denn dieser Wert ist ein Bereicherungs-Wert: er hängt also als „Verhältnis-Größe" nicht nur von der neuen „Einnahme" ab, sondern, wie jede Einnahme, in ihrem Zuwachs-Wert ebenso auch von dem bereits vorhandenen seelischen „Besitz", von dem bereits früher erworbenen gefühlsmäßigen „Vermögen". So wie die „Grenznutzentheorie" in der Soziologie feststellt, daß „die subjektive Wertschätzung eines wirtschaftlichen Gutes um so geringer wird, je mehr von derselben Art sich bereits im Besitze desselben Wirtschaftssubjektes befindet"; so kann ein und dasselbe Gefühlserlebnis für den bereits seelisch reichen Menschen nichts, für den seelisch noch armen Alles bedeuten. Und umgekehrt kann oft ein erschütternd-großes Gefühlserlebnis von dem bedeutenden Menschen kraft seiner eigenen rein menschlichen Bedeutung auch erfaßt, aufgenommen und dann als äußerst wertvoll empfunden werden; während ein weniger bedeutender Mensch die Größe und Seltenheit jenes Gefühles zuweilen gar nicht zu erkennen, damit überhaupt nicht zu erleben, also auch nicht zu „werten" vermag. So erweist sich der Gefühls-Gehalt des Kunstwerkes als ein „absoluter"; der ästhetische Wert aber, der ihm von den verschiedenen Erlebenden zugesprochen wird, als durchaus „relativ".

Dennoch stellt sich bei weiterer Betrachtung diese Relativität des ästhetischen Werturteiles als nicht so völlig „anarchisch" heraus, wie es nach dem eben Erläuterten den Anschein hat. Denn die Menschen des gleichen Kulturkreises oder nicht zu weit entfernter Kulturkreise sammeln sich doch wieder auf Grund ähnlicher Erziehung, ähnlicher Einflüsse, ähnlicher Vorerlebnisse, kurz ähnlichen geographischen und geistigen Milieus in Gruppen, denen gleichsam vergleichbar-ähnlicher seelischer Vor-Besitz eignet. So wird das ästhetische Werturteil zum Gruppen-Urteil, das

von enger oder weiter umzirkten Gemeinschaften in ähnlicher Gleichheit den Kunstwerken gegenüber gefällt wird, wie jene auch den Lebens-inhalten gegenüber gruppenmäßig ähnlich reagieren. Gleichwohl würde sich, wollte man immer in die letzten Feinheiten des „Persönlichen" eindringen, auch immer wieder die unbedingte Relativität des ästhetischen Werturteiles feststellen lassen.

So liegt denn alles daran, den Glauben an die „Eine", an die „absolute" Schönheit in der Kunstentwicklung aufzugeben; und zu erkennen, daß es im Bewußtseinsleben des Menschen wenige Dinge gibt, die in so hohem Grade relativ sind, wie gerade diese „Schönheit". Denn da das Kunstwerk ein „künstlicher Vermittler für Gefühle" ist, sind so viele „Schönheiten" denkbar und erlebbar, wie es eben für den Einzelnen oder für die Gemeinschaft wertvolle Gefühle gibt. Und mag selbst für den Einzelnen in der kurzen Dauer Einer Lebenszeit wirklich auch Ein Gefühl das bevorzugte bleiben — obzwar selbst Das bei der weitaus größten Zahl der Menschen nicht der Fall ist —, so muß doch allgemeine Betrachtung feststellen, daß innerhalb der verschiedenen Gruppen im Wechsel der Zeiten und Jahrhunderte eben dieses bevorzugte Gefühl andauernd seinen Charakter ändert. Gerade die psychologische „Stilgeschichte" — die Geschichte des „beliebtesten" Allgemeingefühles in einer begrenzten Zeitspanne — gründet ja hierauf ihre innere Berechtigung.

Auf Grund der Kenntnis dieses Stilwandels als Gefühlswechsels und damit des Formenwandels der „künstlichen Träger" dieser Gefühle, eben der Kunstwerke — also durchaus a posteriori — war es ja auch erst möglich, in begrifflicher Formulierung des „idealen Prozesses" die vier wesentlich verschiedenen Formausbildungen „theoretisch" nachzukonstruieren; und damit die vier „überhaupt möglichen" Gefühls-Klassen, also Stil-Arten, innerhalb der Künste gruppenmäßig fest zu umgrenzen. Und wir sind damit verpflichtet, unsere Erlebensbereitschaft im Laufe der Jahrhunderte in durchaus gleicher Weise den naturalistischen, den permutativen, den idealistischen und den expressionistischen Kunstformungen offen zu halten. —

Nun gibt es aber unter den hundertfach verschiedenen Möglichkeiten, zu den Inhalten dieser Welt und dieses Lebens Stellung zu nehmen, auch jenes Gegensatz-Paar, das die Dinge und Vorgänge dieses Daseins einmal als Gewordene und dann wieder als Werdende auffaßt.

Fassen wir die Kunstwerke, die wir überhaupt kennen, als Gewordene, als Fertige, als Bleibende auf, so müssen wir uns so einstellen und so entscheiden, wie wir es bisher getan haben. Vor den Augen der „Geschichte"

sind die verschiedenen Stil-Ausformungen gleichberechtigt, wie sie die Orientierung der jeweiligen Gemeinschaft im Wechsel der Zeiten entstehen läßt und als gerade bevorzugte pflegt. Sowie wir also Kunst-Geschichte treiben oder sobald wir als Kunsthungrige hinter die Erlebnisse des gegenwärtigen Tages in die Vergangenheit zurückgehen, müssen wir die größte Beweglichkeit der Einstellung walten lassen und mit jenen Maßstäben messen, die die jeweiligen Zeiten im Wechsel der Generationen bereit halten und verteilen. Wer historischen Kunstwerken wirklich innerlich gerecht werden will, der muß eben imstande sein, gleichsam mit den verschiedenen Zeiten auch seinen persönlich-eigenwilligen individuellen Charakter zu ändern und jeweils zu verleugnen, was er vorher noch erstrebt und angebetet hatte.

Anders wird es aber, wenn wir uns nicht mehr auf die Kunstwerke als Gewordene, historisch Fertige einstellen, sondern wenn wir die werdende Kunst unserer eigenen Tage miterleben. Hier kann es natürlich nur Ein gerade erstrebtes Gefühl der Gemeinschaft, also nur Eine gerade gesuchte „Schönheit" geben. Denn im ewigen Fluß der Entwicklung hat, vom Tage aus betrachtet, nur das jeweils eben Lebendige recht. So sehr also für alle historische Betrachtung die Erfahrung die Mutter der Weisheit, und weiteste Toleranz dann deren Tochter ist; so sehr darf dagegen kämpferische Einseitigkeit die „Kunstpolitik" des Tages lenken und begleiten. Hier wird die seelische Einstellung aller derer, die den Sinn des Lebens in der Entwicklung sehen, die zu hemmen ein Verbrechen an eben diesem Sinn des Lebens ist, keineswegs jene Toleranz betätigen dürfen, die der reife Stolz des Erfahrenen ist. Sondern gegen jeden Versuch jener klebend Konservativen, jener geistig Trägen, die immer wieder gerade mit ihrer Generation den Gipfel und höchsten Entwicklungspunkt erreicht zu haben glauben und behaupten — und deren Hemmungs-Gewalten ja doch niemals diese Weiterentwicklung aufzuhalten vermögen, sondern immer wieder nur zu lebenzerstörenden gewaltsamen Revolutionen führen — muß das gesunde Lebendige das Recht des Tages immer wieder fordern und erkämpfen. Kampf aber bedingt Einseitigkeit, fixierende Isolierung Eines Zieles, Beschränkung aus der Relativität auf Eine postulierte „Absolutheit". Und so werden wir von dieser Einstellung auf Werdendes des Tages aus sagen müssen: mögen auch mehrere Kunstarten historisch und psychologisch möglich und wirklich und berechtigt sein: für die eben lebende Generation ist immer nur Eine die Einzige zu Erstrebende, die Einzige zu Erkämpfende, ist Eine die Absolute.

Fragt man nun, welche dies aber für uns heute lebende Menschen wäre, so kann die Antwort kaum zweifelhaft sein.

Nach zwei Generationen naturalistischer Kunstübung seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist unser Erleben gegen naturalistische Gefühle völlig abgestumpft. Wir haben so viel dieses „Gutes" aufgenommen und im Besitze, daß seine „Wertschätzung" fast schon in Ablehnung umgeschlagen ist. Weitere Pflege der naturalistischen Kunstübung scheint also nach der seelischen „Grenznutzentheorie" völlig ausgeschlossen. — Die idealistische Gestaltungsgepflogenheit dagegen scheint wieder von anderer Seite her völlig unmöglich. Die deutsche bildende Kunst ist von der Renaissancezeit an bis weit in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinein, also seit mehr als dreihundert Jahren, durch die falsche, weil völlig milieuungemäße Einstellung auf idealistisch-klassizistische Gestaltungsgepflogenheit so völlig verödet worden, dem rückschauenden Blick bietet sich hier ein so gräßliches Trümmerfeld vergeblichen Bemühens, gescheiterter Existenzen, verwüsteter Gesinnung, daß es völlig unmöglich scheint, einen idealistischen Stil für die kommende Generation zu erwarten, auch nur zu wünschen. — So bleibt die expressionistische Gestaltungsgepflogenheit als die letzte, die einzige übrig. Mag sie heute noch im Sturm der Zeugung unreife Formen gebären, wankende Gebilde erstellen, die Wege nach vorerst noch schiefen oder falschen Richtungen roden, in Kubismus und Futurismus selbst in zukunftslosen Sackgassen sich festrennen: die Richtung ist gewiesen, das Ziel gestellt und gegeben: in aktiver Auswirkung des Gefühles zur Intensivierung der Naturformen zu schreiten, die Natur zu überrufen, Kraft zu bauen, Symphonien tönen zu lassen, Dramen zu errichten, Bildkomplexe zu erstellen, die die Naturgebilde nur als Sockel für den stärksten Schwung in höchste Phantasiebereiche nutzen.

Die neue Mystik und die neue Kunst.

Von Max Dessoir.

Zwischen echter Mystik und großer Kunst gibt es Zusammenhänge, die auf eine Wesensverwandtschaft weisen. Schon die Zahl mystischer Gegenstände, die zum Stoffgebiet der Künste gehören, redet eine deutliche Sprache; ebenso überzeugend wirkt der Anblick der Beteiligten: des religiös Ergriffenen und des ästhetisch Genießenden, denn beide tragen den gleichen Ausdruck andächtiger Verzückung. Am deutlichsten jedoch ist die Übereinstimmung im Verhältnis zur regelnden Vernunft: wenn der Mystiker unter der Gegenwart Gottes erzittert, dann befreit er sich ebenso entschieden von der Herrschaft des Denkens, wie der Künstler beim Beginn seines Schaffensvorganges. Nur diese eine Grenze läuft zwischen beiden, daß der Mystiker in einer Tiefe lebt, die jeder Formung unzugänglich bleibt, während der Künstler stets in Gestalten schaut und zur Gestaltung drängt.

Über eine solche allgemeine Vergleichbarkeit hinaus ähneln sich jedoch gewisse Richtungen unserer heutigen Mystik und Kunst durch gemeinsame Züge, die ihnen vom Zeitgeist aufgeprägt sein müssen. Es sind Entartungszeichen, aber immerhin Zeichen, auf die wir achten sollten, weil sie uns über Vorgänge in der Volksseele (vielleicht der Menschheitsseele) belehren.

Was zunächst auffällt, das ist die hemmungslose Redseligkeit beider Parteien. Früher haben die mit religiösen Erlebnissen Begnadeten ehrfürchtiges Schweigen bewahrt, haben die meisten Schaffenden dem Satz nachgelebt: „Bilde, Künstler, rede nicht“ — heute sind sie von einer wahrhaft russischen Schwatzhaftigkeit befallen. Der Führer einer Gruppe von sogenannten Geheimforschern schreibt Bücher über Bücher und hält Vorträge über Vorträge. Wer das geringste Gefühl für Werte hat, muß merken, wie wenig hinter solcher Massenerzeugung steckt. Betriebsame Spiritisten oder Gesundbeter oder Theosophen erzählen viel, aber weder von den angeblichen Offenbarungen ergriffen noch durch ihre Mitteilung ergreifend. Sie bleiben im tiefsten unerschüttert und scheuen sich nicht, alles auszusprechen; ihnen fehlt ganz und gar jene vornehme Traurigkeit, die mit dem Großen verknüpft ist. „Keiner, der wahre Weisheit sah, verriet“ — hält man dieses Dichterwort als Maßstab an das Schrifttum der Geheim-

wissenschaftler, so erschrickt man vor der Anmaßung der „Gläubigen". Sie haben kein Gefühl für Abstand, sie merken gar nicht, wie das Göttliche zugrunde geht an der Nähe ihrer massenhaften und seichten Bekenntnisse. Im Gegenteil, sie fühlen sich wohl in ihrer Haut und den andern überlegen, da sie zu den Wissenden gehören; selbst ihr Mitleid mit uns Irrenden hat einen unangenehm fettigen Beigeschmack.

Die Überheblichkeit der neuesten Künstler und ihrer Mitläufer wurzelt in dem Glauben, daß sie zu den Kommenden gehören. Daher verfassen sie vor allen Dingen Programme. Sie kündigen an, sie weisen mit großen Gebärden in die Zukunft, und entfalten dabei allerhand verdächtige Gelehrsamkeit. Was sie fordern, ist zum Teil anzuerkennen. Namentlich ihr Wunsch nach einer Wiedergeburt der Phantasie wird von jedermann geteilt. Das in uns allen neu erwachte Verständnis für eine quellende und selbstgesetzliche Einbildungskraft läßt das bekannte Büchlein eines impressionistischen Malers über die Phantasie dürr und klapperig erscheinen; in dieser Richtung sind wir insgesamt ein paar Schritte vorwärts gegangen. Immerhin können Worte, obgleich sie die stärkste Kraft sind, die es gibt, an sich noch keine vollwertige Kunstleistung ersetzen, und an dieser fehlt es bislang. Dem Überschwang an Theorie steht eine gleich starke Praxis nicht zur Seite.

In der Hochflut des Redens und Schreibens erkennen wir zwar ein neues Wollen, aber noch kein neues Können. Das Ziel ist hoch gesteckt. Auf beiden Seiten wird eine Umwälzung der Weltanschauung angestrebt. Die Spiritisten z. B. beschränken sich nicht auf die Feststellung vermeintlicher Tatsachen, sondern wähnen, durch Verbreitung tröstlicher metaphysischer Wahrheiten die Menschen bessern zu können; die Dichter wollen Freude am tätigen Leben und eine höhere Sittlichkeit schaffen. Überall dieselbe Sehnsucht nach dem Umgestalten, die durch die ganze Zeit hindurchgeht. Woher aber kommt es, daß gerade die uns hier beschäftigende Richtung der Weltansicht einen so starken Widerhall findet? Um die verhältnismäßig große Wirkung würdigen zu können, muß man beachten, daß hier geistige Bedürfnisse im Spiel sind, die nicht nur bei den zur Mystik Neigenden und bei künstlerischen Naturen zu finden sind. Okkultismus und Expressionismus (beide Worte als abkürzende Bezeichnung einer Vielfalt verstanden) kommen einem bestimmten Typus des Lebensgefühls entgegen, nämlich jenem, das zwischen echter Diesseitigkeit und echter Jenseitigkeit die Mitte hält. Der Diesseitigkeitsmensch bleibt unempfindlich gegenüber den Lockungen von hüben und drüben. Es ist ja klar: wessen Weltanschauung ganz mit der natürlichen und der gesellschaftlichen Wirklichkeit verknüpft ist, der handelt in bezug auf die Geheimwissenschaft nach

dem Faustischen Wort: „Was drüben, kann mich wenig kümmern" und in bezug auf die Kunst nach dem Grundsatz: schön ist, was das Gegebene treu widergibt. Umgekehrt verhält es sich mit dem Jenseitigkeitsmenschen: er fühlt sich zur Weltflucht getrieben, er mißachtet diese Erde und ihre Spiegelung. Dazwischen aber steht der Wille, Gegebenes zu verwandeln, ohne es doch in ein völlig anderes aufzuheben, oder anders ausgedrückt, die Welt durch Rückführung auf ein ihr immerhin ähnliches Seinsgebiet zu erklären und zu erhöhen. Das soll nun etwas näher ausgeführt werden.

Jeder Geistergläubige nimmt hinter unserer Wirklichkeit und ihren Menschen ein „Sommerland" mit „Spirits" an. Die Spirits sind Überlebsel der Menschen, für gewöhnlich zwar unsichtbar und wohl auch über Raum und Zeit erhaben, aber im wesentlichen doch mit denselben Eigenschaften wie Menschen behaftet, fähig, mit ihnen wie mit ihresgleichen zu verkehren und durch wunderbare Vorgänge in unsere Welt einzugreifen. Ihr Zusammenleben ist eine etwas verbesserte Gemeinschaft. Von ihrer Umgebung entwerfen die Medien Schilderungen, die keine wesenhaft neuen Züge enthalten. Mit einem solchen Bilde wird offenbar das Transzendenzbedürfnis der Spiritisten befriedigt; sie glauben, zum wahrhaft Seienden vorgedrungen zu sein, wenn sie in ihrer Einbildung ein Geisterreich aufgebaut haben. Ebenso kindlich ist die theosophische Vorstellung vom Absoluten. Doch wird im Verhältnis zum Spiritismus der Kreis erweitert, indem man jeden Menschen durch mehrere Verkörperungen hindurchgehen und inzwischen in anderer Daseinsform bestehen läßt. Außerdem glauben die Theosophen an übermenschliche Engelwesenheiten, die einen Zusammenhang mit vergangenen Entwicklungsformen der Erde haben sollen: so gab es einstmals Menschenvorfahren mit einem feinen, dünnen Wärmekörper, deren Leben sich in Strahlungen und Spiegelungen vollzog. Truglehren solcher Art gelten als der Weg zum Geiste. Ihre Quelle liegt in sogenannten Intuitionen.

Auch unsre neuesten Künstler behaupten, das von ihnen Geschaffene sei der Ausdruck visionär geschauter Tatsachen, und jedes Kunstwerk bestehe aus „ekstatischen Gesten" der Seele. Sie berufen sich, gleich den Mystikern, auf innere Gesichte anstatt auf äußere Wirklichkeit. Früher pries man am bildenden Künstler, daß er ausschließlich in dem sinnlich Erscheinenden lebe, jetzt verlangt man von ihm Auflösung, Zersetzung und bewußte Umbildung der sichtbaren Tatsachen. Denn er soll „nicht den Schein, sondern das Wesen, nicht das Sinnliche, sondern das Geistige" vermitteln (wie einer der Wortführer behauptet), und dazu muß er — scheint es — die Natur verbiegen und verrenken. Diese Forderung: durch Unnatur

zum Geist zu gelangen, ist auf einem alten Stamm gewachsen. Die vorgotische deutsche Kunst, die sich der Religion und der Kirche verschrieben hatte, wollte die Wirklichkeit abwehren und erreichte das durch eine Mißachtung der organischen Gesetzmäßigkeit. Während in der japanischen Kunst, die den Impressionismus befruchtet hat, der Gliederbau aller lebendigen Dinge auch von dem nicht nach der Natur malenden Künstler sorgsam beachtet wird, hat in jenen alten Zeichnungen, die dem Expressionismus verwandt sind, das Organische keine Bedeutung. Heute liegt es nur insofern anders, als unsere Maler und Bildner weder an einer alles tragenden Kirche, noch an einem metaphysisch-theologischen Vernunftsystem einen Rückhalt besitzen. Sie kommen im letzten Grunde von der Natur nicht los. Deshalb ersetzen sie die Erfahrungswelt durch eine ihr immerhin ähnliche, opfern jedes gesunde Verhältnis zur Wirklichkeit und bilden sich ein, hiermit das Geistige an allen vier Zipfeln gepackt zu haben.

Trotzdem sei zugegeben, daß der Expressionismus mehr Sinn für die geistigen Werte hat als das ältere Kunstgefühl, dem ein gut gepinselter Kohlkopf ebenso hoch stand wie ein Madonnenbild. Desgleichen können wir es der neuen Bewegung als ein Verdienst anrechnen, daß sie zugunsten einer Vergeistigung nach Einfachheit, nach der großen Linie und der starken Form strebt. Aber auch hier verfehlt sie den richtigen Weg. Sie geht rückwärts, weil sie glaubt, das Echte am Punkt des Ursprungs zu finden, dort, wo der Mensch der Gottheit noch am nächsten war. Jedermann kennt die so entstandene Wilden- und Kinderkunst. Wenige indessen haben bemerkt, daß sie ein Gegenstück bildet zu dem auf alte, meist ostasiatische Weisheit zurückgreifenden magischen Idealismus unserer Geheimwissenschaftler. Es ist mehr als Zufall, wenn die einfachen Denkmittel, die vor der Entwicklung der europäischen Menschheit zur Verfügung standen, neu belebt werden zur selben Zeit, in der die ausdruckskräftige Formen- und Farbengebung der Primitiven wiederholt wird. Man hofft eben, eine erlebnisgesättigte Wurzelhaftigkeit zu gewinnen, nicht indem man zu den Urkräften zurückkehrt — was verständlich wäre —, sondern indem man abgeschaffte Mittel gewaltsam auffrischt. Der Drang nach dem Ursprünglichen und der Kampf gegen erstarrte Überlieferungen wären auf beiden Seiten willkommen zu heißen, nur müßten eben jene Urkräfte in zeitgemäße Formen gegossen werden. Was man uns tatsächlich vorsetzt, das ist aber: in der Dichtkunst die Preisgabe des Satzes zugunsten des Wortes oder gar Dadaismus, in Malerei und Bildhauerei ein läppisches Kinderspielen, in der Baukunst so etwas wie Hötgers Entwürfe für die Hannoversche Fabrik von Tet-Keksen. Gesundbeter, Astrologen und ihresgleichen verzerren die Erkenntnis, daß Weisheit nicht in Begriffslogik aufgeht, zu einem Hymnus

auf vorbegriffliche Negermetaphysik. Natürlich sind europäische Philosophie und Kunst einseitig. Europäisches Denken hat sozusagen immer nur euklidische Geometrie getrieben, und es gibt eine Pangeometrie. Indessen, niemand kann leugnen, daß die euklidische Geometrie einen bevorzugten Fall darstellt, weil sie allein mit Anschauung und Wirklichkeit verknüpft ist. Und denselben Vorzug hat abendländische Philosophie gegenüber Neu-Buddhismus, Mazdaznan-Lehre u. dgl. m.

Das Gefühl, wieder an einem Anfang zu stehen, verleiht vielen die Gläubigkeit des Beginners. Mit solcher Überzeugung verbinden sie die Zuversicht: sie könnten die Menschen innerlich wandeln und dadurch unsre blinde, entgeistigte Zeit vor dem Untergang retten. Wir sahen schon: die Spiritisten und Theosophen wollen von einem Jenseits her zum Edelsten des Menschen vordringen, die Dichter wünschen sich eine mitschaffende Wirksamkeit, die hoch über dem bloß Literarischen steht. Nun muß aber hinzugefügt werden, daß beide Gruppen sich hierbei der gesellschaftlichen Form der Gemeindebildung bedienen. Dies älteste soziale Wirkungsmittel setzt sich überall durch. Wie sehr das Sektenwesen in alle Verzweigungen des Okkultismus eingedrungen ist, liegt jedermann vor Augen; übrigens verdient beachtet zu werden, daß ein Ausschluß der Frauen, der geschichtlich zu begreifen und aus der Psychologie des Männerbundes, d. h. aus der Verquickung mystischer Bedürfnisse mit geschlechtlichen Abweichungen zu erwarten wäre, verhältnismäßig selten erfolgt. Die Künstler finden sich zu Verbänden zusammen, die von einem Führer geleitet werden. Schon in Stefan Georges „Stern des Bundes" wird von einem kleinen Kreis der Erleuchteten gesungen, und Werfel sagt in der Vorrede zu den Liedern des Peter Bezruč: „Die Dichtung wird immer esoterischer werden, sie wird in Gemeinschaften, Bünden, Cliquen leben, weil sie die panbureaukratische Lebenshaft der sozialen Abstraktion nicht mehr ertragen kann." Damit schließt sich die Kunst gegen die Gesellschaft ab und gegen die Kritik, denn die im Klüngel Vereinigten fühlen sich den außen Stehenden unendlich überlegen. So hat Herr Rudolf Bauer 1917 zu einer Ausstellung seiner „Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen" in den Berliner Ausstellungsräumen des „Sturm" eine erklärende kleine Schrift veröffentlicht, worin es auf Seite 11 heißt: „Gehirn und Intellekt sind machtlos dem Erlebnis gegenüber. Sie können nicht klügeln ohne zu freveln. Das Erlebnis hat diese Macht, weil es gemußt, also nicht gewollt oder durch Begriffe bestimmt ist. Wem einmal diese neue Welt erschlossen ist, dem werden die irdischen, gegenständlichen praktischen Bilder nichts mehr zu sagen vermögen, weil sie banal sind. Kunst ist göttlich, Abbild irdisch. Man hat nicht das Recht, dieses abzulehnen, solange man es nicht erfahren

hat; und man hat es nicht erfahren, solange man es ablehnt.“ Worauf nichts anderes übrig bleibt als bedingungslose Kapitulation.

Der aristokratische Dünkel treibt indessen über sich selbst hinaus. Gerade die wilde Ausdruckskunst, im Verein mit einer wirren Weltanschauung, strebt danach, alle Menschen in einem unendlichen Gefühl zu versöhnen; ebenso schwebt wohl auch einigen modernen Mystikern ein Gefühlskommunismus vor. Der Boden dafür ist vorbereitet, denn der Glaube an die Führereigenschaften der zünftigen Gelehrten und Akademiekünstler ist gründlich zerstört, nicht minder die Verehrung der Fürsten und Adligen, andererseits aber sehen wir noch nicht den Adel unseres Volks an die Stelle des Namensadels treten, die durch Natur und nicht durch Satzung Ersten der Nation (wie Aristoteles sagen würde) sich an die Spitze stellen:

Neuen Adel, den ihr suchet,
Führt nicht her von Schild und Krone!
— — — — — — — — — — — — —
Stammlos wachsen im Gewühle
Seltne Sprossen eignen Ranges . . .

Und solange diese Siebung fehlt, versagt auch der uns verheißene neue Aufbau des geistigen Lebens. Mystische und künstlerische Absprengsel helfen wenig, da ihr Rechtsanspruch dunkel bleibt. Aus ihrem Tun geht allenfalls ein Wille zu höherer Menschenbildung hervor. Es ist ein Gefühl dafür vorhanden, daß der Mensch als mit Gott verwandt und mit einem Ursein verflochten, in den bloß geschichtlichen Beziehungen und in der rein psychologischen Auffassung verkümmert. Während man sich aber vom Geschichtlichen in der Tat befreit hat (hierin dem Bolschewismus vergleichbar), ist die Ablösung vom Psychologischen noch nicht vollzogen worden. Wenn gewisse Maler unter Verzicht auf das Gegenständliche sich bemühen, die Empfindungen auszudrücken, die in ihnen durch die Dinge geweckt werden, so geraten sie bestenfalls bis ins Psychologische, aber noch längst nicht bis zum Geist. Subjektive Bewußtseinsvorgänge sind eben nicht einerlei mit geistigen Werten. Auch in der Dichtkunst verschwimmt Geistiges mit Seelischem. Die Lyriker versprechen uns „letzte Erlebnisse des Geistes“, bringen indessen kaum mehr als die von jeher üblichen Schilderungen des Seelischen. Höchstens an ein paar Stellen sind sie verfeinert worden. Einen Fortschritt bedeutet z. B. das Verfahren, unbestimmte Gefühle durch Angabe bedingender äußerer Vorgänge zu beschreiben und zu erzeugen. So wird das Gefühl der Dämmerung in einem Gedicht Alfred Lichtensteins behandelt, dessen Schlußstrophe lautet:

An einem Fenster klebt ein fetter Mann.
Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.
Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.
Ein Kinderwagen schreit. Und Hunde fluchen.

Fortschrittlich ist auch der Versuch, in den Tiefen des Bewußtseins zu schürfen. Die neueste Psychologie hat gezeigt, wie die launischen und lieben Gespenster des Traums aus einer unterbewußten Arbeit entstehen, die scheinbar willkürlich, doch nicht sinnlos mit nachklingenden Eindrücken, alten Erinnerungen und verdrängten Wünschen Bilder gestaltet. Soweit gelangen auch Expressionismus und Mystizismus. Aber bis zum welthaltigen, werthaltigen Geist dringen sie nicht.

Dieselbe Einschränkung besteht für das Verhältnis zur Natur. In dem nunmehr abgelaufenen Zeitraum war jedes Kunstwerk ein Dankopfer an die Natur. Doch schon der Impressionismus hatte Züge von Eigenmacht: er befreite sich von den mit der Naturanschauung verbundenen Gedächtnisfarben zugunsten der Augenblicksfarben, leugnete die Bedeutungsverschiedenheit der Dinge in dem Maße, daß schließlich die Bedeutungslosigkeit des Wirklichen überhaupt nahegelegt wurde, und bereitete damit eine Kunst vor, die sich durch Ändern der Formen und Farben vom Gegebenen ganz unabhängig macht. Kandinsky, Bauer u. a. gehen in der Entdinglichung fast bis ans Ende: sie lassen sich von dem zufälligen Ansatz einer Bewegung und von der willkürlichen Wahl einer Farbe ähnlich so forttreiben wie der expressionistische Dichter vom ersten Wort, das ihm einfällt. Diese ganze Tätigkeit entspricht auf anschaulichem Gebiet dem, was man innerhalb des intellektuellen Gebietes das Gedankenwandern nennt, und ist von planmäßiger Gestaltung aus einem Ganzen heraus weit entfernt. Bestenfalls entstehen auf solche Art angenehme Farbenspielereien. Wertvoller scheinen mir die Ergebnisse innerhalb der Plastik. Namentlich Archipenko und Wauer haben mit der rücksichtslosen Ablösung der Bewegung von den Körperformen wirkungsvolle Gebilde zustande gebracht, immerhin aber nur, weil sie um die eigentliche Aufgabe herumgehen, die darin besteht, an einer vertrauten Erscheinung den Bewegungsrhythmus sichtbar werden zu lassen. Auch die Maler Chagall und Marc haben Sinn für die rhythmische Aufteilung einer Bildfläche, nicht minder für Leuchtkraft und Abtönungen der Farben. Dagegen ist ihr Verhältnis zu den Dingen noch verkehrter als bei den vorher genannten Expressionisten: sie behandeln nämlich das Gegenständliche wie die schlimmsten Anekdotenerzähler unter den Malern vor vierzig Jahren und verrätseln außerdem die Wirklichkeit, da sie nicht einfach einen Vorgang berichten, sondern gedankliche Asso-

ziationen als Bindeglied zwischen den wirr durcheinander geworfenen Dingen benutzen.

Der Objektbehandlung in der bildenden Kunst entspricht die Entformung der Sprache durch die jüngsten Dichter. Nur mittels einer Abkehr von den Sprachgesetzen glauben sie die Fülle der Gesichte bannen zu können. Walter Hasenclever leistet sich folgende Strophe:

Gedenk der alten Häuser und Lokale,
Die Glocken läuten auf dem Heiligtum,
Sieh, des Theaters golddurchwirkte Schale
Uns begeisterte zum ersten Ruhm.

Von August Stramm sagt Kasimir Edschmid, daß er „den Satzleib so zerglüht, daß nur Stichflammen übrig bleiben". Immerhin gelingen gerade dem August Stramm Verse, die hinter auffälliger Formlosigkeit ein wirkliches Gefüge verbergen. Beispielsweise das Gedicht „Untreu":

Dein Lächeln weint in meiner Brust
Die glutverbissenen Lippen eisen
Im Atem wittert Laubwelk.
Dein Blick versagt
Und
Hastet polternd Worte drauf
Vergessen
Bröckeln nach die Hände
Frei
Buhlt Dein Kleidsaum
Schlenkrig
Drüber rüber.

Es ist nicht uneben, wie hier vom jambischen Vierfüßler zu immer kürzeren Versen übergegangen wird, bis dann der (freilich einmal unterbrochene) trochäische Rhythmus einsetzt.

Im allgemeinen entspringen die Verkrampfungen der Sprache gleich den Verstümmelungen der Wirklichkeit einer im Zeitgeist liegenden Lust am Zerstören. Als Ziel aber wird angegeben, daß aus der zerbrochenen Schale der Kern geholt werden soll. Wenn die Kunst — so heißt es — Nachricht vom Wesenhaften bringen will, dann muß sie über die bloße Formung hinaus zum schöpferischen Neugestalten fortschreiten und dadurch die Welt vergöttlichen. Jules Romain fordert in seinem „Manuel de déification" die mystische Hingerissenheit als Bedingung zur künstlerischen Eroberung der Welt. Er verlangt also dasselbe Ethos, das die

Geheimforscher anstreben, um das Erkennen in ein Erleben des verborgenen Seins überzuführen. Aber diesen Männern fehlt doch die eigentliche mystische Gabe. Sie tauchen nicht in das heilige Seelendunkel hinab, in dem die Wurzeln gehaltreicher, weil mit den Werten und dem Geist vermählter Menschlichkeit eingebettet sind, sondern sie suchen einen unmittelbaren okkulten Anschluß an eine andere Wirklichkeit. Gleichwie durch den Krieg die Welt jedes Volks und jedes Einzelmenschen an Ausmaß gewachsen ist, so dehnt sich den „Eingeweihten" die anschauliche Welt ins Verborgene aus. Gegen einen solchen Wirklichkeitsersatz kann nur immer wieder geltend gemacht werden, daß keine (angebliche) Erweiterung des Seienden das erschließt, was sein soll und was unserem Leben Ziel, Sinn, Bedeutung leiht. Nicht stehen hinter unserer Welt andere ähnliche, nur sozusagen in dünnerem Aggregatzustand befindliche Welten, sondern der göttliche Geist wirkt hinter den Erscheinungen, so daß sie für die religiöse Anschauung zu Gottes Ausdruck und Werkzeug werden. Gelingt es, den Irrationalismus unserer kranken Zeit zu dieser Wahrheit zurückzulenken, so kann er Gutes wirken, seine okkultistische und expressionistische Verfratzung jedoch stiftet schweres Unheil.

Die expressionistische Bewegung in der Musik.

Von Arnold Schering.

Vor einem größeren Kreise über die expressionistische Bewegung in der Musik zu sprechen, begegnet insofern Schwierigkeiten, als die Möglichkeit, sich von vornherein über gewisse grundlegende Fragen zu verständigen, sehr gering ist. Während ohne weiteres vorauszusetzen ist, daß jeder, der die Kunst der Gegenwart aufmerksamen Auges verfolgt, mehr oder weniger innig mit der jüngsten Dichtung, Malerei und Skulptur in Berührung getreten ist, d. h. entsprechende Dichtungen gelesen, Bilder betrachtet, Plastiken beschaut hat, darf ein gleiches für die Musik nicht oder doch nicht im selben Maße vorausgesetzt werden. Was im öffentlichen Musikleben unserer größeren Städte während der letzten Jahre an Musik mit annähernd expressionistischem Einschlag geboten wurde, beschränkt sich auf einen kleinen Teil des in Wirklichkeit Vorhandenen, und was inzwischen Musikfreunde an Kompositionen dieser Art zum Studium oder für den Hausgebrauch sich zusammengetragen haben mögen, wird sich ebenfalls in sehr bescheidenen Grenzen halten.

Dieser Umstand ist nicht nebensächlich. Er beraubt den, der solch Thema behandeln will, des kostbaren Mittels, es seinen Lesern schnell nahe zu bringen. Denn er kann sich weder auf eine lebhafte Anschauung noch auf längere innere Erfahrung ihrerseits berufen, höchstens auf einen gelegentlichen flüchtigen Eindruck, gewonnen etwa aus dem einen oder andern Klavierstück unserer jüngsten Komponisten oder aus einer Oper wie Franz Schrekers „Ferner Klang". Ein so flüchtiger Eindruck aber, der von dieser Musik nur den Begriff des Ungewöhnlichen, Barocken, ja wohl Überspannten zurückbehält, genügt natürlich nicht, um sich mit den Komponisten auf gütliche Weise auseinanderzusetzen. Diese haben das gute Recht, Eingehen, Verweilen, Prüfen, Verstehenwollen zu fordern, ungeachtet aller äußern Hindernisse, die sich dem entgegenstellen. Diese Hindernisse sind, es läßt sich nicht leugnen, groß und erschwerender als beim Dichter, dessen Wort jeden Augenblick beliebig reproduzierbar ist, oder beim bildenden Künstler, dessen Kunstwerk sich durch irgendein Lichtbildverfahren wenigstens annähernd vervielfältigen läßt. Selbst unser Universalinstrument, das Klavier, versagt in entscheidenden Fällen, weil ihm — von praktisch-technischen

Beschränkungen abgesehen — die Wiedergabe des Feinsten, was die neueste Kunst bringt: des ungeheuren Reichtums an Klangfarbenerscheinungen unmöglich ist. Dazu kommt eine den Durchschnitt virtuosen Könnens sowohl des Einzelnen wie eines Ensembles erheblich übersteigende Schwierigkeit der Ausführung. Wo eine solche nicht jeden, auch den letzten technischen Erdenrest beseitigt hat, wird auch die beste Absicht, den Sinn des Ganzen zu erfassen, Schiffbruch leiden müssen.

Dennoch, glaube ich, wird man sich schnell in die jüngsten Bestrebungen in der Musik hineinfinden. Es handelt sich, soweit die geistige und seelische Gesamthaltung unserer Zeit dabei in Frage kommt, um dieselben Voraussetzungen und Bedingungen, die schon in den früheren Vorträgen für andere künstlerische Lebensäußerungen als grundlegend erörtert wurden. Ich habe daher auch nicht nötig, die Bedingtheit gewisser neuer Schlagworte, voran des Ausdrucks Expressionismus selbst, nochmals zu betonen. Ein starker Beweis — wenn überhaupt ein solcher noch erforderlich wäre — für das von innen Hervorbrechende, Elementare und Allgemeine der Strömung liegt ja darin, daß das, worin sie ihr unveräußerlich Eigenes sieht, sich nicht auf ein Teilgebiet der Kunst beschränkt, sondern sich überall mit derselben Heftigkeit hervortut. Diese unverabredete Einmütigkeit der jungen Künstlerschaft aller Berufe hat etwas Überwältigendes. Sie allein reicht hin, von der tief in der Zeitstimmung wurzelnden Notwendigkeit und Gesetzlichkeit ihres Sturms und Drangs zu überzeugen. Und so deutlich laufen die Fäden aller jüngsten Kunstbestrebungen in einem geistigen Mittelpunkte zusammen, daß es möglich ist, von diesem aus alle Einzelkünste wie von einem Beobachtungsposten aus zu erforschen.

Eine überraschend tiefe Sympathie verbindet heute wieder den Musiker mit dem Dichter, den Musiker mit dem Maler und dem plastisch darstellenden Künstler. Wir sind einmal wieder auf einem Punkte angelangt, wo die Ästhetik die ernste Mahnung stellen muß, über der Verwandtschaft der Künste und der sich stark aufdrängenden Erscheinung ihres Zusammenfließens nicht ihre Grenzen zu vergessen. Die Gefahr liegt nahe, die eine Kunst zur Erklärung der andern heranzuziehen, Begriffe der Malerei etwa auf die Musik anzuwenden oder umgekehrt. Eine Gefahr, die um so mehr droht, je häufiger wir gerade wieder unter der jüngeren Künstlerschaft Doppel- oder gar Tripelbegabungen wahrnehmen und das Bestreben hervortritt, nur den gesamten künstlerisch affizierbaren Menschen als den eigentlichen, vom Gott besessenen Künstler anzusehen.

Aber vielleicht ist diese Gefahr gar keine Gefahr.

Eine altbekannte Tatsache ist die, daß in Zeiten, wo wie jetzt die Verwandtschaft aller Künste so merklich hervortritt, die Musik stets

die Rolle einer Urmutter gespielt hat: in Griechenland, in der Renaissance, im Barock, in der Romantik. Von jeder Kunst aus führte zum mindesten ein Weg zur Musik, sei's auch nur durch Begriffe wie Harmonie oder Symphonie.

Auch heute ist das so. Sprechen wir nämlich von der neuesten Kunst als „Ausdruckskunst" im besonderen Sinne (Expressionismus), so meinen wir damit eigentlich nichts anderes als ihren spezifisch musikalischen Charakter. Musik ist nicht nur von je Ausdruckskunst, sondern überhaupt diejenige gewesen, die jederzeit den Begriff Ausdruck in seiner ganzen und wirklichen Bedeutung verkörpert hat. Denn wenn es sich um künstlerische Mitteilung eines in uns zum Ausbruch drängenden Triebes handelt, so steht dafür die Musik insofern zuerst zu Gebote, als sie infolge ihrer Begriffslosigkeit und des zeitlichen Ablaufs ihrer Erscheinung dem Wesen alles Triebhaften unmittelbar nahekommt. Nur der Pantomime ist in abgeschwächter Form noch ähnliches gegeben. Schon in der elementaren sinnlichen Gewalt, mit der Musik auftritt, gibt sich ihr Berufensein als wahre, wirkliche Ausdruckskunst zu erkennen.

Sehen wir recht zu, so ist es heute das heiße Streben der übrigen Künste, diese Unmittelbarkeit, diesen starken Gegenwartscharakter der Musik zu erreichen, also in ihrem Sinne expressionistisch zu werden. Der Maler begnügt sich nicht mehr mit dem flächenhaften Nebeneinander der Dinge, sondern sucht ein Zugleich und Miteinander auf der Leinewand nach Art des mehrere Themen zugleich disponierenden musikalischen Kontrapunkts. Das Wort „Farbensinfonie" bedeutet ihm keine Banalität mehr, sondern etwas buchstäblich an sich Erfahrenes. Er malt Adagios, Allegros, Prestissimos. Den Dichter lockt es, die Wucht Bachscher Fugen, die dunkle harmonische Pracht Brucknerscher Adagien in Worte zu kleiden. Er spricht bald in Fanfaren, bald in Kantilenen; Pausen, Trugschlüsse, Fermaten erscheinen, und die blitzschnell wechselnde Umdeutung und Färbung seiner Gedanken — etwa bei Rilke oder Werfel — läßt sich geradezu der Chromatik und Enharmonik des Musikers vergleichen. Überall eine fiebernde Sehnsucht nach Spontaneität, nach stürmischer Bewegung, nach einem Einfangen der seelischen und geistigen Realitäten so, wie sie der schöpferische Augenblick darbietet: in ihrer ganzen Einmaligkeit und Einzigartigkeit. Selbst im Drama spüren wir es. Alfred Momberts Äon-Trilogie ist nur vom Standpunkt des musikalisch ergriffenen, sinfonisch gestimmten Menschen aus ganz zu verstehen, und in einem Stücke wie Fritz von Unruhs „Ein Geschlecht" rauscht es von Anfang bis zu Ende wie ein wild dröhnendes Orchester unter den Worten.

Von dieser expressionistischen Kraft ihrer Kunst sind die großen Musiker aller Zeiten durchdrungen gewesen. Dennoch hat es immer gewisse Augen-

blicke in der Geschichte gegeben, in denen ein heranwachsendes Geschlecht an dieser Kraft verzweifelte und Anstrengungen machte, sie ihr durch eine Wiedergeburt aus neuem Geiste zurückzugeben.

Einen solchen Wendepunkt bedeutete das ausgehende 14. und beginnende 15. Jahrhundert. Seine Musik, von ihm selbst mit vollem Bewußtsein „Ars nova" genannt, zeigt den Niederschlag eines neuen Fühlens und Denkens und hat, nebenbei gesagt, eine so auffallende Verwandtschaft mit unserer expressionistischen Musik, daß wir diese geradezu als Schlüssel zum Verständnis jener benutzen können. Ein zweiter solcher Umschwung vollzog sich gegen das Jahr 1600, als man, der schwerblütigen Vielstimmigkeit und Künstlichkeit des Palestrinazeitalters überdrüssig, in das gerade Gegenteil: einen kunstlosen, aber dafür um so leidenschaftlicheren Sologesangsstil überlenkte. Auch damals sprach man bewußt von einer musikalischen „Moderne" (Nuove musiche). Endlich dürfen wir als einen dritten solchen Einschnitt die Mitte des 18. Jahrhunderts ansehen. Damals war es vor allem Rousseau, der, selbst Komponist, auch den Musikern zurief: Zurück zur Natur. Damit meinte er eine Lossagung von der gebundenen Schreibart mit dem Ziel auf eine gesangliche, schlicht melodische Musik.

Dieses „Zurück zur Natur" ist auch bei späteren Musikrevolutionen immer vernehmlich durchgeklungen: als Schumann 1838 von einer neuen Musik träumte und meinte, die Tonkunst als Sprache der Seele stehe noch in den Anfängen. Dann zwei Jahrzehnte später bei Liszt und Wagner, etwa im „Tristan", wo diese Seelensprache einen neuen großen Schritt zur Natur hin getan zu haben dachte.

Heute hört man von überall her den Ruf „Los von der Natur". Was das im Sinne der expressionistischen Dichtung und bildenden Kunst bedeutet, ist uns bekannt: eine Abkehrung von dem, was die Sinne uns vermitteln, ein Hinausgehen über die sinnliche Erfahrung mit der Tendenz, sich zu dem, was hinter den Dingen liegt, zum Geistigen zu erheben. Wie verhält sich's aber in der Musik, die doch Vorbilder in der Natur nicht kennt, sich also auch nicht von ihr abwenden kann? Ist sie denn nicht schon in sich selbst ganz Natur? Zugleich ewiges Urbild und Abbild? Ist sie nicht ein sich fortwährend aus sich selbst Erzeugendes, immer nur mit sich selbst Vergleichbares? Naturans naturata? Wo fänden sich Muster für ihre Formen und Ausdrucksbestandteile, wenn nicht in ihrem eigenen Bereich? Und auf welche andere Erfahrung könnte sich der Musiker jemals berufen als auf die rein musikalische?

Hier von einem „Los von der Natur" sprechen, hieße: Musik durch Musik vertreiben; die Musik ihres natürlichen, d. h. musikalischen Wesens entkleiden, den Musiker zu einem Hinausgehen über den Begriff „Musik"

verleiten. Es entstünde eine Art „Übermusik" oder gar „Anti-Musik", in der alle Gegensätze aufgehoben sind wie in der Geisterwelt der Spiritisten.

So paradox dieser Gedanke erscheint: diese Über- oder Anti-Musik ist da! Sie gibt vor, aharmonisch, arhythmisch, amelodisch, atonal zu sein, d. h. stellt sich bewußt außerhalb des geschichtlichen Zusammenhangs, indem sie die Voraussetzungen, die zu den bisherigen Begriffen von Harmonie, Rhythmus, Melodie, Tonart geführt haben, umwirft und durch andere ersetzt. Warum? Weil ihre Vertreter intuitiv zu erkennen glauben, daß es im Reiche der Klänge noch stärkere Gesetze als die des Ohres gibt, welche bisher zwingend waren. Sie halten den Geist für stärker als die Sinne und meinen, daß, wie das Auge, so auch das Ohr sich diesen geistigen Forderungen beugen könne und müsse. Man dürfte also eigentlich gar nicht mehr von Musik, sondern nur mehr von „Klangausdruck" sprechen. Denn mit dem Begriff Musik verbinden wir unbewußt immer den Begriff einer „Literatur" und legen uns damit auf gewisse überlieferte Vorstellungen von Formen, Zwecken, Persönlichkeitswerten fest. Wir sind nicht gewohnt, ein Musikstück vollkommen voraussetzungslos mitanzuhören, d. h. ohne daß es uns durch irgend etwas Historisches, Persönliches, Zweckhaftes, Formales bestimmt erschiene. Und ebenso vermochte bisher auch der Komponist nicht ohne dergleichen Vorstellungen (z. B. gewisser Leistungen seiner Vorgänger) zu schaffen: immer begleitete ihn, auch in Augenblicken höchster Inspiration, die eine oder andere. Das heißt mit andern Worten: Keine Musik konnte bisher reiner Ausdruck, Ausdruck des tiefsten, ureigensten Künstlerwillens sein. Selbst bei den Genies blieb das Allerletzte davon wie hinter einem Schleier verborgen.

Diesen Schleier will der expressionistische Musiker zerreißen, dem Jüngling vor dem Bilde von Saïs vergleichbar. Ihn beseelt ein neues großes Weltgefühl. Er sieht die Dinge und ihre Beziehungen von einem überpersönlichen Standpunkte aus an. Er will gar keine sogenannte Komposition hinsetzen, d. h. ein Werk, das mit der Außenwelt durch Absichten und Zufälle verbunden ist, sondern will mit seiner Musik nur Augenblicke der Erleuchtung schaffen, zeitlose Einblicke in seinen hellseherischen Zustand eröffnen, um dadurch den Hörer des gleichen Weltgefühls teilhaftig werden zu lassen. Das expressionistische Tonstück ist nicht da, um objektiv beurteilt und als historisch bedingte Kunstleistung genommen zu werden, sondern um als unmittelbare geistige Offenbarung in sinnlichem Gewande zu wirken. Darin liegt der Sinn des Expressionismus, und man sieht deutlich, wie hier eine gewisse Mystik ihr Wesen treibt.

Zunächst freilich ist der Kreis derer, die diesen großen, zeitgemäßen Allgemeinwillen zum Ausdruck bringen, in der Musik noch sehr klein,

ebenso die Hörerschar, mit der er rechnet. Der Führer der äußersten Linken ist in Deutschland Arnold Schönberg. Er hat sich aus der Sphäre eines von Wagner herkommenden Impressionisten allmählich zum Vertreter des extremen Expressionismus durchgearbeitet und besitzt eine Anzahl gefolgstreuer Schüler und Anhänger. Neben ihm, die Reihe nach rechts fortsetzend, stehen kleinere Gruppen deutscher und ausländischer (russischer, französischer, ungarischer) Komponisten verschiedener Begabung, — alle von der Überzeugung durchdrungen, daß die Zukunft einem neuen Musikideal gehört, und nur darin nicht ganz einig, auf welchem Wege dies zu erreichen ist. Ganz rechts verlieren sich dann die Talente entweder in den reinen Impressionismus (Claude Debussy, † 1918) oder, wenn wir den 1916 gestorbenen Max Reger noch mit hinzunehmen, in den deutschen, Brahms fortsetzenden Neuklassizismus. Doch kommt es weniger auf einzelne Namen als auf die Gemeinsamkeit des Strebens an.

Für den, der das Schaffen dieser Künstler während der letzten zwanzig Jahre verfolgt hat, besteht kein Zweifel, daß die Entwicklung bis zum äußersten Expressionismus sich mit einer gewissen Folgerichtigkeit vollzogen hat. In vielem kündigte er sich schon zu einer Zeit an, als dieser Ausdruck noch gar nicht geprägt war. Daher ist es auch gar nicht nötig, um das Wesentliche an ihm aufzuzeigen, jedesmal auf die allerletzten Erzeugnisse zurückzugreifen.

Im Grunde hieß der Glaubenssatz, dem alle schaffenden Musiker des 19. Jahrhunderts zum Teil unbewußt folgten, nicht „Zurück", sondern „Vorwärts zur Natur". Wobei unter Natur die Gesamtheit der menschlichen Seelen- und Geisteskräfte zu verstehen ist. Was die romantische Musik gegenüber der klassischen auszeichnet und die neuromantische wiederum vor der romantischen, ist nichts anderes als die Eroberung von Ausdrucks- und Darstellungsmitteln zu immer bestimmterer, deutlicherer Wiedergabe, besser: Symbolisierung von Gefühlen, Stimmungen und Affekten. Es war das letzte Ziel Beethovens, Schumanns, Liszts, Wagners, eine Tonsprache zu finden, die mit ihren Mitteln so unzweideutig als möglich das bewegte Innenleben abspiegelt mit allen seinen Gesetzmäßigkeiten und Zufälligkeiten. In Wahrheit ist und bleibt das natürlich ein Unerreichbares, weil die Musik nie ihren Symbolcharakter abstreifen kann. Aber wie ein unstillbarer Trieb beseelt es dennoch jeden Musiker, diesem nie Erreichten, ewig Unerreichbaren immer ein Stück näher zu kommen als seine Vorgänger. Wie weit hat z. B. Rich. Strauß in der psychischen Realistik Wagner zu übertreffen gesucht! Mit jeder neuen seelischen Erfahrung und Entdeckung, also mit jeder neuen Generation, taucht das Problem aufs neue Lösung heischend auf. So ehemals, so

heute. Und Schönberg selbst hat sich mit der Devise: Vorwärts zur Natur dazu bekannt.

Am besten läßt sich das an der Geschichte der musikalischen Formen erkennen. Das 18. Jahrhundert steht noch völlig unter der Herrschaft konstanter, von der Tradition festgelegter Formengebilde. Die Gegenwart in ihren letzten Ausläufern kennt nur noch freie Formen. Der Weg von der klassischen Formgebung Mozarts, die wir organisch nennen können, über Beethovens Erweiterungsversuche hinweg bis zur Formgebung von Rich. Strauß und der Jüngsten (man kann sie der andern als die phantastische gegenüberstellen) ist bezeichnet durch eine fortschreitende Auflösung des Gebundenen, durch eine Verflüchtigung des Formelhaften, eine Entmaterialisierung der Formen, also durch einen Prozeß, der das Schaffen von jeder formalen Zweckbestimmung zu befreien sucht. Wichtig war vor allem Liszts Vorgehen, als er dem Schema der alten Sonate gegenüber das Prinzip der Programmusik aufstellte: der poetische Vorwurf, das Programm, habe in jedem Falle als formbestimmender Faktor zu gelten. Damit wurde der Subjektivität in der Formbildung Tür und Tor geöffnet. Das poetische Programm wurde jetzt das Bindemittel, das die Glieder der Komposition zusammenhielt.

Wie nun ehemals die sinfonische Dichtung formell über die klassische Sinfonie hinausgriff, so greift jetzt die Musik der Gegenwart über das Prinzip der sinfonischen Dichtung hinaus. Liszt und seine Schule lassen sich in jedem Falle noch vom Programm führen, hier mehr, dort weniger frei, doch immer so, daß die Form daraus erklärt werden kann. Das eine deckt sich mit dem andern. Die Ausdrucksmusik der Gegenwart folgt aber selbst einem vorbedachten poetischen Programm nicht mehr. Sie lehnt sich überhaupt an nichts außerhalb Bestehendes, sondern gehorcht, wie sie sich ausdrückt, einer immanenten Logik des Gefühls und der Phantasie. Form ist nichts Vorgeprägtes, Unbedingtes, außerhalb Existierendes, für sich Anschaubares mehr, sondern etwas Bedingtes, Immanentes, — ist äußerer Ausdruck eines Innern, die bloße Erscheinungsart eines Geistigen. Sie kann daher im einzelnen Falle weder auf ein Schema noch zu sonst etwas in Vergleich oder Parallele gebracht werden. Sie lebt nur durch sich selbst: ist der Klangleib der Komposition in seiner unmittelbar sinnlichen Ausstrahlung, das nach außen Wirkende. Wie seiner rhythmischen, harmonischen, melodischen Struktur nach so wird jedes Tonstück auch seiner Form nach als etwas nur einmal Vorhandenes, Einziges geboren, unvergleichbar mit irgendeiner Nachbarschöpfung, Improvisation im höchsten Sinne.

Rein äußerlich zeigt sich das in dem Verzicht auf jegliche Gattungsbezeichnung der Stücke. Sonate, Sinfonie, Rondo usw. sind tote Begriffe

geworden; man spricht nur von Orchesterstücken, Klavierstücken oder meint, wenn wirklich „Sinfonie" geschrieben steht, damit ein größeres sinfonisches Orchesterstück überhaupt. Auch von den alten mehrsätzigen (zyklischen) Formen macht man nicht gern Gebrauch, sondern läßt alles sich einsätzig, in ununterbrochener Folge abspielen, — in der richtigen Erwägung, daß, wenn ich drei oder vier Sätze zusammenstelle, dies nur auf grund irgendeiner Idee, also in Anlehnung an etwas vorher Daseiendes, Bestimmtes geschehen kann. Das aber hebt den ersten Grundsatz der Ausdruckskunst: Voraussetzungslosigkeit auf. Wir nähern uns damit dem Wesen und der Wirkungsart der poetischen Lyrik. Musik dieser Art wirkt wie der Vortrag eines Gedichts in freier Form, dessen Überschrift wir nicht kennen. Willig, dem Eindruck ganz hingegeben, lassen wir uns hier wie dort vom Strome der Empfindungen tragen und erfassen den Inhalt. Das ist das Wichtigste. Nach der zugleich miterfaßten Form des Gedichts zu fragen, haben wir gewöhnlich weder Zeit noch Verlangen, sondern überlassen ihre Analyse dem später herantretenden Verstande.

So ist also die Proklamation der freien, von jeder Konvention abgelösten Form gewissermaßen ein Teil der Antwort unserer Zeit auf die alte Frage, wie das bewegte menschliche Innenleben in seiner ganzen Triebhaftigkeit und Schrankenlosigkeit musikalisch zu symbolisieren sei. Es würde nur darauf ankommen, festzustellen, was der expressionistisch gerichtete Musiker unter Innenleben versteht, und was für Mittel ihm zu seinem Zweck zur Verfügung stehen.

Sehen wir einmal auf die klassische, vorklassische und romantische Musik zurück. Was den Meistern von Bach bis Wagner und Brahms, wenn sie eine Fuge, Sonate oder Sinfonie schrieben, am Herzen lag, war (trotz Hanslick): die Geschichte von Seelenzuständen zu erzählen. Der Affekt, der sich sinnbildlich im Hauptthema verkörpert (etwa in Beethovens Appassionata), wird mit Hilfe tonsymbolischer Mittel (Gegensätze des Rhythmus, des Tempos, der Dynamik usw.) vor dem Hörer gleichsam aufgerollt, in seinen verschiedenen Äußerungen verfolgt, bis zum Höhepunkt und zur letzten Entladung begleitet, bis die Intensität des Empfindungsausdrucks erschöpft ist oder zum ersten Thema ein zweites, ebenso behandeltes tritt. Denken wir an die Art, wie Wagner im Tristanvorspiel das, was wir Sehnsucht nennen, entwickelt. Wie das zuerst leise aufkeimt, emporblüht, sich ausdehnt, steigert, zu Konflikten drängt, um schließlich zum Ausgang zurückzukehren. Was wir da erleben, ist gewissermaßen die tragische Geschichte des einleitenden Sehnsuchtsthemas. Mögen im Verlaufe noch so viele abliegenden Vorstellungen und Nebenempfindungen mit anschießen, nie verlieren wir den Eindruck, daß es sich um die tonbildliche, tonsym-

bolische Ausdeutung eines mehr oder weniger bestimmten Affektverlaufs handelt. Beweis dafür ist, daß wir am Schluß, wenn das Schauspiel zu Ende ist, das Gefühl des Ausgleichs, der Versöhnung und Beschwichtigung haben wie bei einem Gedicht oder bei einer Erzählung.

Von dieser Auffassung des musikalischen Geschehens weicht die des Impressionismus ab. Er benutzt die Gegebenheit und Voraussetzung aller Musik, nämlich ihren zeitlichen Ablauf, nicht dazu, ein inneres Geschehen zu entwickeln, von Phase zu Phase zu begleiten und wie ein spannendes Erlebnis ausklingen zu lassen, sondern braucht sie zur Intensivierung eines einzigen seelischen Bewegungsmotivs. Der Impressionist verweilt, wiederholt, fängt immer von neuem an, vergräbt sich in einen einzigen Eindruck, den er, um ihn bis ins Letzte auszukosten, von allen Seiten, unter immer neuen Farben und Reflexen betrachtet. Trotzdem seine Musik auch fortschreitet, kommt er doch nicht vom Flecke. Er liebt keine starken, treibenden Motive, keinen Kampf; ihm genügt das Ausschöpfen einer einzigen Stimmung. Stimmung, nicht Affekt, ist sein künstlerisches Stimulans. Debussy schreibt ein Klavierstück „Reflets dans l'eau", ein anderes „Cloches à travers les feuilles", in dem der Eindruck sonnbeleuchteter Waldeinsamkeit mit von fernher tönenden Glocken — also Optisches und Akustisches zugleich — wiedergegeben wird.

Nun gibt es aber seelische Erschütterungen, die weder ein fortschreitendes Entwickeln und Ausbreiten, noch impressionistisches Verweilen gestatten, Vorgänge, die mit den bisherigen musikalischen Mitteln und Denkoperationen nicht mitteilbar waren. Diese hat sich der Expressionismus erkoren. Wir können sie die unberechenbaren Exaltationen der Seele nennen. Es sind die Erlebnisse, die sich auf der Grenze von Bewußt und Unbewußt abspielen und teils infolge der Plötzlichkeit und Heftigkeit ihres Erscheinens, teils durch ihre grelle Empfindungsfarbe etwas Beunruhigendes an sich haben: Extasen, gewisses Erotisches, Schreckhaftes, Wunderbares, Geheimnisvolles, Mystisches, optische Sensationen, Angst, visionäre Bedrängnisse. Wer kennte nicht das eine oder andere dieser Motive als eine oft dämonisch wirkende Kraft in unserm Innern? Da spielt das Fühlen nicht die einzige Rolle. Ungezählte Vorstellungen, Bilder zum Greifen deutlich erwachen; Gedanken kreuzen, verwirren sich; der Wille begehrt auf; ganze Lebenskreise schlingen sich ineinander. Und das alles getragen auf großen Wellen tiefen Ergriffenseins.

Sollte dergleichen der Musik nicht zugänglich sein?

Ich erlebe eine Nachtwanderung bei Gewitterhimmel. — Beethoven, wenn sich ihm in der Pastorale dieses Motiv dargeboten, hätte nichts anderes getan, als fortschreitend den erhabenen Empfindungen Ausdruck zu geben,

die den idealistisch gestimmten Kulturmenschen beim Anblick dieses Naturwunders beschleichen, ähnlich wie er das Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande in einen Satz zusammenfaßte. Und auch für ein solches Gewitternokturno hätte seine bekannte Anmerkung „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" gepaßt. — Nehmen wir einen impressionistisch gestimmten Musiker an, der denselben Vorgang erlebt. Woran ihm liegen würde, wäre nicht, ethischen Reflexionen Resonanz zu verschaffen wie Beethoven, sondern den unmittelbaren, augenblicklichen Sinneseindruck festzuhalten, die eigentümliche Stimmung der Gewitternacht: das Dunkle, Unbestimmte, Unheimliche, so wie es sich auf dem Grunde seiner mitvibrierenden Seele abhebt. Dabei würde er Wert darauf legen, nicht nur die akustischen, sondern auch die optischen Reize der Erscheinung in Tönen einzufangen.

Hier wie dort bildet also die Gewitternacht den unmittelbaren Ausgangspunkt für das Entstehen der Komposition. Es ist möglich, eine direkte Kausalität zwischen beiden herzustellen, trotzdem beide Tonstücke innerlich ganz verschieden sind.

Indessen ist noch eine dritte Art künstlerischen Erlebens denkbar. Es kann zu einer Komposition kommen — wir nennen sie expressionistisch —, bei der jedes Kausalitätsverhältnis dieser Art gänzlich aufgehoben ist. Das zeugende Urmotiv, das Naturereignis, ist zwar dasselbe, aber es hat in der auffassenden Seele des Künstlers eine vollkommene Umdeutung erfahren. Binnen wenigen Augenblicken nämlich hat sich, von der Erscheinung wie durch elektrischen Schlag gelöst, Sinnliches, Intellektuelles, Geistiges, Körperliches, Bewußtes, Unbewußtes in ihm derart gekreuzt und zu verwirrender Fülle geballt, daß die Phantasie auf Bahnen gedrängt wird, die das wahrgenommene Ereignis weit hinter sich, ja wohl schließlich ganz verschwinden lassen. In diesem Falle tritt die Gewitternacht als solche gar nicht mehr hervor; ihre Rolle ist ausgespielt; die innere Katastrophe, die sie im Künstler hervorgebracht, hat den Wert der sinnlichen Erscheinung vernichtet oder, wenn wir so sagen wollen, umgewertet. Daher ist denkbar, daß, wenn die Niederschrift in Noten vollendet ist, nichts, gar nichts an das Urmotiv zu erinnern braucht.

Dieser Vorgang nun ist keineswegs einer, der sich erst seit heute oder gestern im Tonkünstler vollzieht. Er kann sich ebensogut in Bach oder Mozart abgespielt haben. Das wesentlich Moderne liegt darin, daß der Expressionist der Gegenwart das Katastrophale eines solchen Erlebnisses in seiner ganzen elementaren Wucht betont: durch Auflösung fester Formen und Verzicht auf alles, was, durch Konvention festgelegt, die Einzigkeit und Einmaligkeit des inneren Vorgangs in Frage stellen kann. Daher steht

seine Musik weit, weit ab von allem, was Programmusik heißt. Daher ist es nicht möglich, ihr erklärend, umschreibend, ausdeutend nahe zu kommen, wie das bei Bach, Mozart, Beethoven und den Romantikern möglich ist, wo allerlei sich immer wiederholende musikalische Sprachbestandteile formaler, rhythmischer, melodischer Natur uns gestatten, den Sinn der Musik annähernd durch Worte oder Vergleiche wiederzugeben.

Hier haben wir also das, was wir auch in den Äußerungen des außermusikalischen Expressionismus bemerken: ein Übertreten zum Unbegrifflichen, Mystischen, Unklaren, Unlogischen, Zufälligen. Aus dem Sinnlichen wird ein Geistiges, aus dem Endlichen ein Unendliches, aus dem Zusammengesetzten ein Elementares gemacht. Wenn dabei von Außenstehenden manchmal die Meinung vertreten wird, das geschähe in der Hauptsache aus einem gewissen Überdruß am Bestimmten, Herkömmlichen, Umfriedeten, also aus bloßem, absichtlich betontem Reaktionsbedürfnis heraus, so möchte ich dem, wenn es auch zuweilen geschehen sein mag, nicht ohne weiteres beistimmen. Denn dadurch würde das Positive der ganzen Bewegung, ihr Hervorkommen aus den Quellen innerer Wahrhaftigkeit, die wir ihr nicht abstreiten können, nicht genügend anerkannt. Es liegt mir geradezu daran, an dieser Stelle nachzuweisen, daß diese Bewegung auch in der Musik nichts Zufälliges, Gewolltes oder künstlich Hervorgerufenes ist, sondern etwas, was sich im Laufe der beiden letzten Jahrzehnte immer wieder als notwendig Kommendes angekündigt hat, gleichgültig, ob wir zustimmend oder ablehnend darauf antworten.

Ganz sicherlich hat die Wendung insofern auch reaktionäres Blut in Wallung gebracht, als mit der wachsenden Bestimmtheit der jüngsten Kunstüberzeugung die Stellung zu manchen Leistungen der Vergangenheit eine andere geworden ist. Etwa gegenüber Richard Wagner. Wer Gelegenheit hat, viel mit unserer akademischen Jugend umzugehen, wird mit Überraschung bemerkt haben, mit welcher Geringschätzung und Gleichgültigkeit sie sich heute über Wagner äußert, ja wie selbst ehemalige glühende Wagnerverehrer wie Thomas Mann aus ihrer Abkühlung kein Hehl mehr machen. Das erklärt sich gewiß nicht aus Mangel genügender Bekanntschaft mit Wagners Werken, auch nicht daraus, daß das vielerlei Utopische in seinen Äußerungen eine gewisse Ernüchterung hervorgerufen hat, sondern, wenn wir beim rein Musikalischen bleiben, aus der zwingenden Bestimmtheit und Eindeutigkeit seiner Musik. Ich kann diese interessante Frage nur streifen. Das Empfinden der Gegenwart fängt an, sich gegen Wagners mit allen Mitteln erzwungene Bestimmtheit des Leidenschaftsausdrucks, wie sie in der leitmotivischen Arbeit geradezu als System verkörpert ist, zu sträuben. Es fühlt sich beengt, eingeschnürt, am Gängelband geführt

durch die zahllosen Wiederholungen, Wechselbeziehungen und gegenseitigen Ausdeutungen im Verkehr zwischen Sänger, Bühne und Orchester, indem ein und dasselbe nicht nur einmal, sondern immer gleichzeitig mehrmals gesagt wird. Man empfindet das als Begrenztheit, als Schranke, nicht wie zuvor als Erweiterung und Vervollkommnung tondichterischen Ausdrucks. Man vermißt die Allgemeinheit, man entbehrt das Beglückende ungehemmt aufsteigender innerer Gesichte, das dem Expressionismus als Wesentliches gilt. Daher ist die Neigung für Brahms ungeschwächt geblieben und die Vorliebe für die sog. absolute Musik, insbesondere Kammermusik, im Aufsteigen begriffen. Der gebildete Musikfreund unserer Tage kennt nichts Höheres, als sich an die Mystik und Unergründlichkeit der letzten Beethovenschen Quartette zu verlieren. Aus demselben Grunde wird vielleicht Max Reger mit seinen Sonaten, Phantasien und Fugen der nächsten Zukunft mehr Befriedigung gewähren als Rich. Strauß mit seinen programmatischen sinfonischen Dichtungen. Reger gehört zu den wenigen, den Expressionismus Vorbereitenden, die nicht durch die Schule des Impressionismus gegangen sind.

Sind aber Voraussetzungslosigkeit und Allgemeinheit die wichtigsten Vorbedingungen expressionistischer Kunstauffassung, so fallen damit außer dem herkömmlichen Formbegriff noch eine Reihe anderer entweder ganz oder teilweise fort; z. B. die thematische Arbeit im Sinne der Älteren. Was heißt Thema? Ein umschreibbares, annähernd begrenzbares musikalisches Etwas, ein plastisch sich heraushebender Tongedanke, der Ausschnitt aus einem seelischen Vorgang, der als Einheit genommen und im Verlaufe abgewandelt wird. Das Abgewandeltwerden gehört zum Begriff des Themas. Zu ihm tritt gegebenenfalls ein zweites Thema, also wieder eine Gedankeneinheit. Und der Sinn des Tonstücks wird darin bestehen, den Widerstreit dieser beiden sich behauptenden Einheiten unter einer höheren aufzuheben. Schon indem aber der Tondichter zwei Themen, oder auch nur eins, erfindet, legt er sich für die Folge des Tonstücks auf lange Strecken fest. Sobald das Thema aufgestellt ist, steht er nicht mehr ganz frei und unabhängig da, sondern ist dessen Sklave geworden, wie der Dichter gegenüber einer dramatischen Person, deren Charakter er in der ersten Szene festgelegt hat. Denn nun zwingen ihn die im Thema verborgenen Kräfte, die er selbst hineingelegt, mit geheimnisvoller Energie zum Auswirken ihrer Lebenssubstanz. Sein Wille im ferneren künstlerischen Gestalten ist nur bedingt frei, nämlich nur bis zu dem Augenblick, wo ein neues Thema erscheint, das nun seinerseits wieder mit der ganzen inneren Notwendigkeit eines Daseienden den Fortgang bestimmt. Und es ist klar, daß alsbald beide Themen zusammen in ihrem Mit- und Nacheinander, Zugleich und Gegen-

einander eine Verbindung darstellen, mit der der Komponist schließlich wie mit außerhalb stehenden geistigen Mächten zu kämpfen hat, dem Zauberlehrling gleich, der die gerufenen Geister nicht wieder los wird. Solche Kämpfe mit seinen eigenen Themengebilden zeigt Beethoven, zeigt unter den Neueren in oft geradezu erschütternder Weise Anton Bruckner in seinen Sinfonien.

Wie kann unter diesen Umständen der expressionistisch gerichtete Musiker noch am alten Themabegriff festhalten, wo er doch Visionen und Ekstasen, Gefühle und Lebenskräfte freimachen will, deren Ablauf und Kreisen nie, in keinem Augenblick sich durch Gegebenes binden läßt? Ein Thema hat nur Sinn, wenn es als Einheit aufgefaßt wird. Derartige Einheiten aber kennt die Ausdruckskunst (wenigstens in ihren radikal durchgeführten Erzeugnissen) nicht; ihr starren immer nur unendliche Vielheiten entgegen, die alle ungetrennt ineinander überfließen. In seinen früheren Werken hat Schönberg noch thematisch gearbeitet (Kammersinfonie); in dem noch ungedruckten Bühnenwerke „Erwartung" (Monodrama) soll er die thematische Arbeit aufgegeben haben. Ob sich das jemals, namentlich für längere Kompositionen, die beim Hörer eine gewisse Ökonomie der Auffassungsfunktion voraussetzen, als Prinzip durchsetzen wird, ist sehr fraglich, doch keineswegs unmöglich, da wir Tonsätze aus dem 14. und 15. Jahrhundert kennen, die ebenfalls ohne solche Arbeit auskommen. Auch von der Wiederholung von Motiven oder Satzbruchstücken wird der Expressionist nur sparsamen Gebrauch machen, nämlich nur dann, wenn das wiederholte Zurückkommen auf einen Gedanken auch wirklich einem analogen Prozeß in der Seele des Schaffenden entspricht. Das unterscheidet ihn vom Impressionisten, der fast nur von Wiederholungen lebt und ganze Strecken seiner Partitur mit ein und demselben Motiv bestreitet.

Wie tief im übrigen die Fäden ins Unbewußte, nur halb Erkannte hinabreichen, läßt die von den expressionistischen Künstlern neuerdings wieder stark betonte und empfundene Verwandtschaft von Tönen und Farben erkennen. Theodor Däubler sagt einmal von sich und den Expressionisten:

> „Wir bringen, ebenso wie die Blumen, der Welt ihre Buntheit. Unsere Seelenfalter blühen, sternen empor in ihr blaues Freiheitssein. Wir beschenken Mensch und Wald mit roter Schönheit. Wir wissen von weißer Einfalt. Ausfälle aus Heftiggelb langen in blaue Unabwendbarkeiten. Ihre Farbe wird schöpferisch. Auf sich allein gestellt, beblauen sie sich hoffnungsbunt. Sie glauben an lila Quallen, an schwarze Flugzüge durch Klarblau. Grüne Andacht staunt, wie sich die Seele holdrot in sich selbst emporraketet." (Neue Rundschau 1916, S. 1135.)

Nicht nur dem Maler und Dichter kann eine Farbenerscheinung — sagen wir: auch nur eine einzige reine Farbe — zum Erlebnis werden. Auch dem Musiker. Was Däubler hier als Wortdichter ausdrückt: Beziehungen der Farben zu Empfindungen, zu Begriffen, zu rein Geistigem (blaues Freiheitssein, grüne Andacht, holdrote Seele), das übersetzt sich der Musiker, einem gleichen inneren Zwange folgend, in seine Klangwelt. Während aber der Impressionist dabei stehen bleibt, den rein sinnlichen Eindruck, etwa Perlmutterglanz, irisierendes Glas, goldbraune Falterflügel, schimmelig grünen Sumpf, so wiederzugeben, wie er ihn durch sein Temperament schaut — Debussy schreibt über eine Stelle eines seiner Klavierstücke „comme une buée irisée", wie irisierende Lauge! — wird dem Expressionisten die Farbe, wie Däubler sagt, wahrhaft schöpferisch. Sie erregt in ihm Wellen von eigentümlicher Vibration; sie öffnet ihm geistige Weiten, läßt Vorstellungen und Denkprozesse ankristallisieren und fördert schließlich ein Tonerlebnis zutage, wie es durch keinen anderen Reiz hätte erzeugt werden können.

Schönberg, der ja gleichzeitig Maler ist, hat ein Gedicht von Stefan George, „Herzgewächse", in Musik gesetzt. Es beginnt mit den Worten:

Meiner Sehnsucht blaues Glas
Deckt den alten unbestimmten Kummer,
Dessen ich genas,
Und der nun erstarrt in seinem Schlummer.

Der auf dem Klavier nicht wiederzugebende Anfang des Orchestervorspiels, in das sofort die Celesta ihre kalten Klänge wirft, legt die Annahme nahe, daß zu allererst die wunderbare Assoziation der Sehnsucht mit blauem Glase des Komponisten Seele in Schwingung versetzte. Er selbst hat einmal bekannt, daß er viele seiner Lieder, „berauscht vom Anfangsklang der ersten Textworte", ohne sich „auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben" habe, und daß er erst nach Tagen darauf kam, nachzusehn, was denn eigentlich der poetische Inhalt seines Liedes sei. Statt der bloßen Vorstellung des blauen Glases, wie hier, kann natürlich auch der wirkliche optische Farbenreiz zu poetisch-musikalischen Gestaltungen führen. Zum mindesten seit der Romantik ist es kein Paradoxon mehr, von blauen, violetten, roten, gelben Klängen zu sprechen. Nicht im Sinne der sog. audition colorée, des zwangsweisen Farbenhörens — das ist ein psychopathischer Zustand —, sondern im Sinne einer tiefen, geheimnisvollen Verwandtschaft aller Sinnesempfindungen untereinander. Bei Mombert kann

man einmal von „roten Fanfaren" lesen. Die feinen Nerven des Künstlers entdecken diese verborgenen Zusammenhänge viel früher und sicherer als es der Wissenschaft nachzuweisen möglich ist. Wie schon bei Weber, bei Berlioz, bei Liszt (etwa in der Faustsinfonie) und bei Wagner, werden wir gut tun, einen großen Teil der unerhört neuen Klänge der neuesten Musik auf Rechnung von Farbenvisionen zu setzen. Daß uns Romanen und Slaven darin um einiges voraus sind, tut nichts zur Sache. Der Russe Scrjábin hat bereits zum Letzten gegriffen, indem er zu seiner expressionistischen Sinfonie „Prometheus" (1911) ein Farben-Lichtklavier benutzt, das in Parallelwirkung mit dem Orchester den Konzertsaal ständig in ein Meer von Farbenscheinen taucht. Ein Thema erklingt in blaulila Dämmerung, ein anderes in hellstem Weiß usw. Neben der Sinfonie fürs Ohr also zugleich eine fürs Auge!

Bis zum Reize auf der Netzhaut aber braucht es beim Musiker gar nicht erst zu kommen, denn er lebt ja fortwährend in einer eigenen Farbenwelt: der der Klangfarben. Für den Impressionisten ist die Klangfarbenwelt im wesentlichen das Korrelat zur wirklichen Farbenwelt. Seine Kompositionen — denken wir an Rich. Strauß' Alpensinfonie — gehen alle mehr oder weniger auf Natureindrücke zurück. Der Expressionist dagegen ist schon so weit gekommen, die Klangfarbe um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf ihre Beziehungen zu etwas außerhalb, zu lieben, zu werten und auszuüben. Man könnte von einer „Musik der reinen Klangfarben" oder, wie Schönberg meint, von „Klangfarbenmelodien" sprechen. Das sind Klangfolgen, die nicht nach Tonhöhen, sondern nach Klangfarben abgestuft sind. Schönberg selbst hat im dritten seiner Orchesterstücke op. 16 eine mit unglaublich zartem Pinsel gemalte Studie dieser Art geliefert: ein gewisser Akkord bleibt längere Zeit im *pp* unbeweglich liegen, erhält aber von Halbtakt zu Halbtakt eine immer wechselnde Klangfarbenabstufung. In solchen Fällen ist die Klangfarbe nicht wie sonst etwas Akzessorisches, nur Hinzukommendes, sondern Selbstzweck, ein Kunstwert für sich. Mit ihrer Vernichtung oder Veränderung, etwa bei der Übertragung aufs farblose Klavier, wäre sofort das ganze Kunstwerk vernichtet. Schon bei Strauß (Einleitung der Alpensinfonie, gewisse Stellen in „Salome" und „Elektra"), auch schon bei Wagner (Rheingoldvorspiel) gibt es Stellen, bei denen der Klavierauszug sinnlos wirkt, weil er die originalen Klangfarben, die hier künstlerische Hauptwerte sind, nicht mitgeben kann. Was übrig bleibt, ist ein weder motivisch noch harmonisch immer verständliches Gebrause oder Gewoge.

Es fragt sich, wie dergleichen reine Klangfarbenmusik als etwas Ästhetisches zu rechtfertigen ist, da ihre Wirkung ja zunächst nur Nervenreiz

sein kann. Denkbar ist es schon, daß entsprechend Veranlagte die Fähigkeit haben, solche „sensations" in einen Kreis von bewußten seelischen oder geistigen Erfahrungen einzuordnen und damit ein Band der Einheit und Klarheit um sie zu schlingen. In diesem Augenblick sind sie dann zu Elementen des künstlerischen Ausdrucks geworden. Bei einer solchen über die Maßen verfeinerten Zukunftsmusik, deren Vorboten sich vorläufig erst noch sehr bescheiden melden, würden wir freilich das Gefühl haben, als ob wir in einem leeren Raume schwebten, entmaterialisiert wären, als ob alles Wollen und Begehren erstickt wäre. Denn das, was uns bei jeder Musik erst den rechten Halt gibt, fehlt: melodische Entwicklung.

Ist der musikalische Expressionist ein Gegner der Melodie? Im Grunde: nein! Viel eher sein älterer Bruder, der Impressionist. Wenn wir mit Schopenhauer daran festhalten, daß sich in der Melodie ein Wille, ein Streben, irgendeine positive oder negative Lebensäußerung verkörpert, so mußte der Impressionist sparsam mit ihr sein. Denn ihm lag — wir sahen es schon — gar nicht daran, zu handeln, zu wollen, zu streben, dem Leben kämpfend, d. h. melodiebildend zu nahen. Nur kurze, wie von ungefähr aufsteigende Melodieblüten liebt er, die er auf dem Untergrunde einer stetig wechselnden Harmonie schaukeln läßt. Seine ganze Neigung gehört dem Gegenbilde der Melodie: der Harmonie als dem Sinnbilde des nie zur Ruhe kommenden, hin und her wogenden Trieblebens. Daher hat es der Impressionismus nur zu wenigen großen Opernwürfen gebracht; sein Stil widerstrebt der fortschreitenden dramatischen Tendenz.

Anders der Expressionismus. Kampf ist sein Wort, Bejahung des Lebens, Fortdrängen, Handlung, Aktion, Sturm. Das ist in allen seinen Manifesten zu lesen. Also kann er auch nicht die steigende und fallende, die treibende und ermattende, mit allen Reizen des Rhythmus ausgestattete Melodie entbehren. Nur ist es nicht die Melodie Mozarts — die gehört dem klar blickenden, mit sich selbst einigen Menschen an —, sondern ist die eines Menschen, der mit allen Fasern danach strebt, hinter die Dinge und mehr als alle Früheren zu sehen. Diese Dinge zeigen sich ihm als seltsam barocke Wesen, in einer Verwachsung und Verschlingung, die ihn stärker anzieht als Ordnung und Symmetrie. Wo andre Einfalt, Ruhe, Wärme sehen, bemerkt er Aufruhr, Bewegung, Kälte und umgekehrt. Eine Menge Schreckhaftes, Beunruhigendes, Peinigendes mischt sich mit ein. So fängt sein Inneres in seltsamen Rhythmen zu schwingen an. Intervalle in absonderlichsten Verbindungen stellen sich ein; Linien hart, zackig, sprunghaft, von phantastischer Willkür; Pausen, Stockungen; ein fortwährendes Auf und Nieder, ein Stammeln und Aufblühen, Überzartes neben Übermächtigem! Und das alles nicht nur in einer einzigen Stimme, sondern in

drei, vier, fünf und mehr zugleich. Ferner: auf einem harmonischen Unterbau, der in einer Sekunde zuweilen zehnmal oder öfter das Gesicht wechselt. Kadenzen, Ganz- und Halbschlüsse gibt es nicht mehr. Vor allem: die Tonalität ist aufgehoben. Dieser Mangel an Tonalität, an Tonartgefühl läßt uns den expressionistischen Melodiebegriff fast als widersprechend erscheinen. Man tut vielleicht am besten, ihn überhaupt nicht zu verwenden. Melodie war bisher für uns etwas annähernd Lineares: die symbolische Bewegungslinie eines Affekts, und ließ sich unter Umständen vom Harmoniekörper ablösen, ohne daß sie ihren Reiz ganz einbüßte; wir können noch Wagnersche, Brahmssche Melodien einstimmig singen, weil sie ihre Harmonik in sich tragen und in den meisten Fällen mit reproduzieren. Das gestattet die neue Ausdrucksmusik nicht; denn sie malt keine Affekte, sondern gibt das Zuständliche, Gegenwärtige der Seele. Sie kennt kein Oben oder Unten, kein Außen oder Innen. Plötzlich, mitten in einer Erschütterung und ohne Vorbereitung setzt sie ein; plötzlich, mitten aus einer Erschütterung heraus hört sie auf. In unaufhörlichem Wechsel regen und kreuzen sich melodische Ströme, ohne daß sich sagen ließe, wann der eine, wann der andere im melodischen Sinne obsiegt.

Das Bild funkelnden Kristalls liegt nahe: Sekunde für Sekunde neue Brechungen des Lichts! Ja, vielleicht verhält sich's auch mit den inneren Gesetzen so wie beim Kristall. Die Logik dieser expressionistischen Polymelodik würde dann aus den eigentümlichen Flächen, Ecken und Kanten des schöpferischen Geistes zu erklären sein und wäre ebenso unberechenbar wie dort das Spiel der Farben.

Daß wirklich Gesetze walten, woran der Laie wegen der beispiellosen Fremdartigkeit dieser Musik so wenig glauben will, bezeugen die Künstler selbst dadurch, daß sie immer wieder die innere Notwendigkeit des „So und nicht anders" ihres Bildens versichern. Ein starkes inneres Müssen, dessen Ursache ihnen selbst fremd ist, zwingt sie dazu. Es wäre beleidigend, wollten wir solche Zeugnisse in Bausch und Bogen als unmaßgeblich oder gar unehrlich beiseite schieben. Ohne irgendwie Dilettantismus oder Nichtkönnen zu beschönigen, dürfen wir jenen künstlerischen Somnambulismus zur Erklärung heranziehen, von dem Schopenhauer spricht, und den auch Wagner bei der Analyse Beethovens als unbewußt wirkenden Gesetzgeber im Künstler anrief. Wenn Schönberg von einem „Taumel" beim Schaffen spricht, so ist das gewiß kein spezifisch expressionistischer Zustand, sondern einer, den Haydn so gut wie Schubert und Hugo Wolf, ja mancher viel Kleinere längst empfunden, nur daß er jetzt, bei der modernen Psyche ins übermäßig Rauschhafte gesteigert, auch auf andere Bezirke des musikalischen Denkens und Vorstellens übergreift. Gern wird der eine und

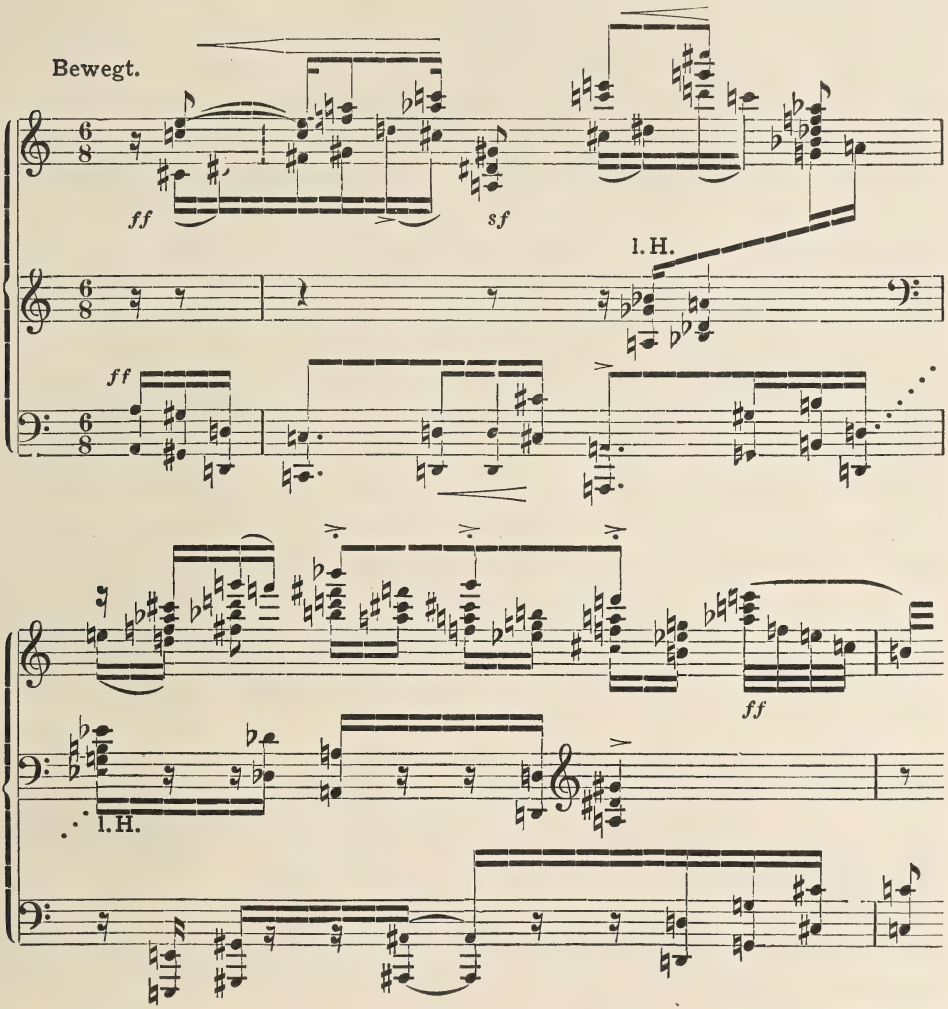
andere Künstler zugestehen, sich hier oder da bloßer Spekulation überlassen und auf gut Glück experimentiert zu haben. Das wollen wir ihm nicht zum Vorwurf machen. Welcher große Künstler hätte niemals in seinem Leben experimentiert? Wir versperren uns aber nur mutwillig den Weg zum Verständnis, wenn wir uns dieser Kunst immer nur mit dem Argwohn nähern, Opfer eines Künstlerwitzes zu werden.

Diese innere Stimme muß man vorläufig auch für die Harmonik der Jüngsten verantwortlich machen. Arnold Schönberg sagt einmal (Harmonielehre, S. 466): „Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion." Aus diesem Geständnis einen Freibrief für Zügellosigkeiten unreifer Anfänger herzuleiten, wäre gefährlich. Dennoch, mit den Begriffen der bisherigen Harmonielehre, als „Lehre", kommen wir hier nicht aus. So wie sie ist, kann sie nach expressionistischem Maßstab nur propädeutischen Charakter haben und wird sich eine Umwandlung in eine Art psychologischer Klanglehre gefallen lassen müssen.

Hier, in der Schwer- oder gar Unverständlichkeit der Harmonik liegt wohl das größte Hemmnis für alle, die zum erstenmal an die jüngste Ausdrucksmusik herantreten. Ein schreckliches Gespenst hütet ihren Eingang und ruft sein „Lasciate ogni speranza": die Dissonanz. Die Dissonanz ist zur Regel, zum Prinzip, zum Inbegriff der Musik erhoben. Dur- und Molldreiklang sind zu Grabe getragen, der Dominantseptimenakkord und seine freundlichen Verwandten in die Vergangenheit gewiesen. Kein Vorzeichen am Anfang kündigt eine Tonart an: wir ahnen nicht, was uns der Tondichter an milden oder grellen Dissonanzenketten zumuten wird. Ein ganz neues harmonisches Fühlen umfängt uns, eine neue Auffassung vom Wesen der Dissonanz oder, wenn wir wollen, der Konsonanz.

Denn es geht, um es gleich zu sagen, überhaupt nicht mehr an, wie bisher von Konsonanz und Dissonanz zu sprechen. Ich will ein zeitgemäßes Bild wagen: es ist eine Demokratisierung der Zusammenklänge eingetreten; eine Aufhebung der bisherigen Klassenunterschiede. Es gibt nur noch Zusammenklänge als solche. Im Werte steht einer dem andern gleich; keiner ist dem andern über- oder untergeordnet, jeder, auch der schrillste, grauenhafteste mit dem Rechte der Selbstbehauptung ausgestattet. Ihr Unterschied ist nur ein gradueller und liegt einzig in der geistigen Funktion, die ein jeder an der ihm bestimmten Stelle auszuüben hat. Der alte Gegensatz von Wohl- und Übelklängen gehört theoretisch einer vergangenen Zeit an, folglich ist

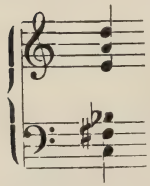
auch der Begriff der Auflösungsbedürftigkeit auf einen andern Fuß gestellt. Mit den neuen großen Ausdruckswelten, die Männer wie Mahler, Strauß, Reger erschlossen haben, wurde auch eine neue große Dissonanzenwelt erobert, der gegenüber unser Ohr eine gesteigerte Anpassungsfähigkeit be-



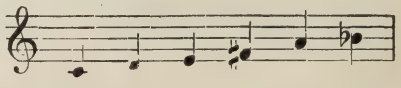
wiesen hat, so daß wir heute Dinge als selbstverständlich hinnehmen, die unsern Großeltern noch ungeheuerlich erschienen. Was war ihnen noch der verminderte Septimenakkord, was ist er uns heute? Das liegt ganz gewiß nicht an einer veränderten Bildung unseres Gehörorgans. Dies ist dasselbe geblieben. Sondern an der veränderten geistigen Einstellung auf diese Musik, also nicht am äußeren, sondern am inneren Ohre: an

der Art, wie wir musikalisch vorstellend tätig sind. Erschwerend wirkt heute das eine, daß unserm harmonischen Fühlen die Grundlagen genommen sind, auf denen es früher beruhte. Nicht das Dissonante an sich berührt uns fremd, sondern die Unmöglichkeit, in seiner Handhabung die Vernunft und Logik der alten Harmonielehre zu erkennen. Wo fände, um ein Beispiel anzuführen, das normale musikalische Ohr einen Ausweg aus folgendem Klanggebilde (S. 157), mit dem Schönberg das dritte seiner Klavierstücke op. 11 (Universal-Edition, Wien) beginnt?

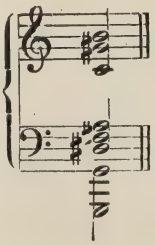
Allerdings gibt es Theorien, die gewisse Gebiete der neuesten Harmonik wissenschaftlich fundieren. So hat man statt unserer gewöhnlichen, Ganz- und Halbtöne mischenden Tonleiter die reine Ganztonleiter (c, d, e, fis, gis, ais, his [c]) zum Ausgangspunkt genommen und eine Menge überraschend feiner und ungewöhnlicher Harmoniewirkungen davon abgeleitet (Debussy, Wl. Rebikow, Schönberg). Man hat ferner versucht, Akkorde statt durch Terzenlagerung, wie bisher, durch Quartenlagerung zu bilden und spricht deshalb von Quartenharmonik. Auch sie hat den Vorzug, infolge ihrer Unberührtheit und Fremdheit eigentümliche, zuweilen außerordentlich starke Reize auszuüben. Es ist vielleicht nur eine Frage der Zeit und der Gewöhnung, ob man ihr in Zukunft über das bloß Reizvolle, exotisch Klingende hinweg nicht auch allgemein dieselbe Kraft, Gefühlsströme zu erregen, zubilligen wird wie der Terzenharmonik. Einzelne dieser Quartenakkorde haben, entgegen allen früheren Hörerfahrungen, für das modern geschulte Ohr bereits alle Schrecken der Dissonanz verloren, d. h. fordern keine Auflösung. So etwa folgender, den Scrjábin seiner Prometheus-Sinfonie zugrunde legt:



gewonnen aus der Leiter:

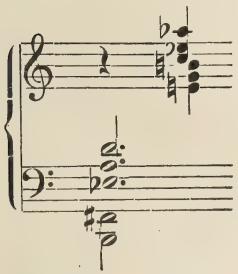


oder der folgende, mit dem Schönberg das fünfte seiner Orchesterstücke op. 16 beschließt:



Wobei freilich zu bedenken ist, daß durch entsprechende Instrumentation (Klangfarbenmischung) manche den naiven Hörer beleidigende Schroffheit abgeschwächt wird. Busoni hat ausgerechnet, daß innerhalb der Oktave C—c durch Erhöhung und Vertiefung der Intervalle 113 verschiedene Skalen möglich sind. Eine jede kann gegebenenfalls zum Ausgang eines besonderen Harmoniekreises genommen werden. Endlich hat man auch die Obertontheorie für neue Akkordbildungen mobil gemacht. Sollte eine spätere, in neuen Ausdruckssphären schwebende Zeit gar auf Vierteltöne kommen, deren wissenschaftliche Konstruktion freilich nicht so leicht ist, wie mancher Praktikus meint, so würden sich die Möglichkeiten harmonischer Bildungen bis ins Unendliche steigern.

Aber an solchen theoretischen Begründungen liegt dem Expressionisten wenig. Seine Klangphantasie diktiert ihm Verbindungen, die dem spekulativen Verstande nicht immer zugänglich sind. Heute ist es so, daß gesagt werden kann: jeder nur denkbare Akkord, auch die erschreckendste Kakophonie ist praktisch erlaubt, wenn sie an der betreffenden Stelle ihre Notwendigkeit erweist. Ob der Akkord „schön" klingt, ob überhaupt das ganze Tonwerk als schön beurteilt wird, das hängt vom Hörer und von der Stellung ab, die er dem Tonwerke gegenüber einnimmt. Der Künstler schafft nicht, wie Schönberg sich ausdrückt, was andere für schön halten, sondern was er seinem innersten Triebe nach schaffen muß. Für diese innere Notwendigkeit Kriterien zu finden, eine gewisse Evidenz zu erweisen, will freilich den Expressionisten selbst unter ihresgleichen nicht immer gelingen. Sie berufen sich auf die überzeugende Macht des Eindrucks. Ebenderselbe Schönberg gesteht bei folgendem Akkord, den er in dem Werke eines seiner Schüler gefunden:



„Warum das so ist und warum es richtig ist, kann ich im einzelnen vorläufig noch nicht sagen. Aber daß es richtig ist, glaube ich fest, und eine Anzahl anderer glaubt es auch." Es wird also im Hörer eine Art exakt funktionierender Psychometer, ein im Unterbewußten liegender Meßapparat für dergleichen vorausgesetzt, ein gewisser musikalischer Instinkt, wie wir etwa von moralischem Instinkt sprechen, der ohne weiteres rein gefühlsmäßig die Richtigkeit einer Verbindung anzeigt. Daß wir tatsächlich eine solche Kraft besitzen, ist kein Geheimnis. Man kann sie die Kraft der sinnlichen Anschauung nennen und jener des begrifflichen Denkens gegenüberstellen. Wenn wir unzählige harmonische Bildungen der älteren Musik gleich beim ersten Hören ohne Mitwirkung theoretischer Überlegung als richtig und in ihrer

Umgebung als notwendig erfaßt haben, so scheint also für die expressionistische Musik uns Außenstehenden nur die besondere psychische Einstellung, die erforderliche geistesmechanische Schulung zu fehlen, um ein gleiches zu leisten.

Damit wäre ausgesprochen, daß es sich auch im Reiche der expressionistischen Klangwelt keineswegs um Anarchie handelt, nach welcher alles und jedes gewagt und auf den Kopf gestellt werden kann. Nur liegt die Musikpsychologie, die in entsprechender Weise in die Werkstatt des schaffenden Künstlerhirns und -herzens hineinleuchtet und die Fäden bloßlegt, die von da aus zum entstehenden Kunstwerk leiten, vorläufig noch in weiter Ferne. Sie hätte der Statik und Dynamik unseres Seelenlebens in bezug auf die Möglichkeit ihrer Realisierung in Klängen nachzugehen und, statt auf begrifflichem Wege Akkorde und Akkordverbindungen zu lehren, das Wesen der inneren Kräfte und Gefühlsströme zu untersuchen, die zur Erfindung von Klanggebilden geführt haben und führen können. Sie dürfte Musik in keinem Augenblick als etwas Gegebenes, ein für allemal still Daliegendes, Objektives, sondern immer nur als Werdendes, Fließendes, als Inbegriff eines zeitlich ablaufenden inneren Kräftespiels betrachten. Daß es hierzu kommen wird, auch wenn die expressionistische Bewegung in Zukunft eine Abschwächung oder Veränderung erfahren sollte, ist durchaus wahrscheinlich.

Was uns die jüngste Kunst gebracht hat, ist nach alledem sehr viel. Vor allem eine starke Empfänglichkeit für neue Reize. Auch wo diese Musik noch nicht in Herzen Wurzel geschlagen, ist die Überzeugung wachgeworden, daß noch unabsehbare Weiten des geistigen Horizonts vor uns liegen und daß die Möglichkeiten, tonschöpferisch zu wirken, noch lange nicht zu Ende gedacht sind. Das gibt ihrem Erscheinen eine in die Zukunft weisende Wendung ins Bedeutungsvolle. Sie hat uns ferner eine schon jetzt über allen Streit erhabene Verfeinerung der Ausdrucksmittel gebracht, sei's nach innen (in bezug auf den Bau des rein geistigen Tonorganismus), sei's nach außen (etwa in Dingen der Orchesterbehandlung), wobei wir selbstverständlich des Impressionismus ebenso dankbar gedenken müssen wie der Männer der Neuromantik um Wagner und Liszt.

Auch was sie uns in Zukunft noch bringen wird, läßt sich andeuten. Vielleicht die Anfänge eines neuen Tonsystems, oder wenigstens die Verquickung des alten mit einem neuen. Ganz sicherlich aber einen Fortschritt im Bau und in der Tongebung der Klangwerkzeuge, deren Technik, wie viele neuere Partituren beweisen, schon jetzt nicht mehr überall den Forderungen der Komponistenohren entspricht. Viele wissenschaftliche Fragen wird sie erneut oder zum ersten Male zur Diskussion stellen, und zu einer

subtil ausgebauten Musikpsychologie wird sich eine Ästhetik gesellen, die über die frühere hinaus zur Lösung neuer Probleme drängen wird. Welche Richtung die Bewegung auch einschlagen mag, — daß sie zukunftsträchtig ist und nach vorwärts weist, das gibt ihr das Recht, mit als eins der vielen feurigen Zeichen unserer Zeit verstanden zu werden.

Was hat diese Musik uns bisher nicht gebracht? Soll ich darauf antworten, so kann ich das nur unter dem Vorbehalt, damit etwas ganz Persönliches zu sagen, etwas, was vielleicht in den Augen der Künstler ein Mißverständnis und jedenfalls etwas ganz Unexpressionistisches ist: die rechte, beglückende Lebensfreude. Ich vermisse sie, und mit mir mancher andere. Mag sein, daß wir uns innerlich noch nicht zum Höchsten und Letzten dieser Kunst haben erheben können, daß wir noch zu viel Geist sehen, wo wir viel Herz sehen möchten.

Wird sich dies Beglückende, das wir nun einmal vom Begriffe Musik nicht trennen können, einstellen, wenn die ersten Zuckungen der eben erst lebensfähig Gewordenen vorüber sind? Oder liegt das überhaupt nicht auf ihrer Linie?

Vielleicht ist es wie bei der Religion: man muß glauben, um selig zu werden. Kunst wie Glauben wollen erlebt, innerlich errungen sein. Theorien und Überredungen versagen. Auch diese Ausführungen konnten nichts anderes, als gleichsam etwas vom Dogma der neuen Kunst beizubringen. Zum Glauben können nur die Künstler selbst und ihre Musik führen.

Die Bühnenkunst der Gegenwart.

Von Alwin Kronacher.

Bei der Betrachtung der neuen dramatischen Kunst und ihrem Darstellungsstil müssen wir zwei Dinge vollkommen auseinander halten: Die Leistung des Schauspielers auf der einen Seite und das Ensemble auf der anderen. Die schauspielerische Leistung als solche muß wahr, echt, menschlich sein und ist in diesem Sinne als Einzelerscheinung von einem bestimmten Stil unabhängig. Freilich liegt es im Wesen der Kunst des Schauspielers, daß sie erst im Ensemble, erst durch die Mitspieler zur vollen Entfaltung kommen kann, und erst in dieser Berührung mit den anderen Rollen, erst in der Einordnung des Schauspielers in die Gesamtdarstellung des Dramas treten die Fragen des schauspielerischen Stils hervor. Es ist deshalb nur ein Zeichen gesunder Kunstübung, wenn gerade starken schauspielerischen Persönlichkeiten Stilfragen meist gar kein Kopfzerbrechen machen, wenn sie erst durch die Berührung mit den Mitspielern, durch szenische Anordnungen des Spielleiters diesen Fragen näher zu treten geneigt sind. Wenn wir also von dem Darstellungsstil eines Kunstwerkes sprechen, so meinen wir den Stil der Gesamtdarstellung, die Inszenierung und nicht die Leistung des einzelnen Schauspielers, die theoretisch wenigstens durchaus getrennt von dem Stil des Ensembles beurteilt werden kann. Sagt man, die Schauspieler hätten den Stil der Darstellung nicht getroffen, so tadelt man damit die Inszenierung. Denn die Inszenierung eines Schauspiels ist nicht die Aufstellung von Dekorationen, wie auch heute noch manche glauben, sondern sie entspricht vollkommen der Tätigkeit des Kapellmeisters in der Oper, sie ist die Durchseelung der Darstellung — der Spielleiter beseelt das Ensemble wie der Kapellmeister das Orchester — sie ist weiterhin die Gestaltung von Wort, Gebärde und Bühnenbild zu einer stilistischen Einheit, wie sie dem betreffenden Werke angemessen ist.

Es handelt sich demnach nicht um die Arbeit mit dem einzelnen Schauspieler — die würde noch nicht genügen — um die Erziehung des einzelnen Schauspielers nach Laubeschem Muster (so wenig wie der Kapellmeister Geigenunterricht erteilt), sondern Inszenierung ist Trieb zur Gemeinschaft, Drang zum Ensemble, ist die Lust zur Harmonie, ist die Freude am Zu-

sammenschweißen auseinanderstrebender Teile zu einer neuen Einheit, dem Stil des Kunstwerks, den der Regisseur zu finden hat. Jedes Kunstwerk trägt das Gesetz seiner Inszenierung in sich, sagt der Wiener Maler Alfred Roller, der Mitarbeiter Gustav Mahlers.

Wenn wir nun das Gesetz der Inszenierung bei den Werken der neuen Kunst finden wollen, so stoßen wir auf einen Punkt, der einen merkwürdigen Widerspruch in sich selbst darstellt. Mit bewußter Überlegung, mit raffinierter Geistigkeit wird hier der Beschluß gefaßt, voll von Gefühl zu sein. Und weil diesem Gefühl der elementare naturgemäße Ausdruck fehlt, so wird der Gedanke über eine Empfindung in einer ganzen Reihe von Sätzen, die sich über Seiten erstrecken, abgewandelt. Dabei ist die Sprache oft bis an den äußersten Rand abstrakter Begrifflichkeit geführt, so daß für den Schauspieler die neue Aufgabe entsteht, konkrete Menschen mit den Hilfsmitteln einer ganz abstrakten Sprache zu gestalten. Den Gedankenreichtum dieser Sprache soll der Schauspieler mit Blut füllen und sie so als etwas Neues, als einen spontanen Empfindungsausdruck (der sie nicht ist) dem Publikum übermitteln. Sternheim und Kaiser sind vor allem die Namen, bei deren Darstellung durch ihren Intellektualismus und ihre Gefühlskälte auf der einen Seite, und die schauspielerische Empfindung auf der anderen eine merkwürdige kalte Glut entsteht. Denn in diesen Dichtern herrscht nicht das starke Blut — das fühlt keiner so sehr als der Schauspieler — sondern der Kopf.

Aber vor allem Kaiser besitzt die Fähigkeit, seine kalte Sprache in einen so sehr sich steigernden Rhythmus zu bringen, daß der Spielleiter mit diesem Rüstzeug einen sinfonischen Aufbau ausführen kann, und daß dadurch ein Surrogat von Gefühl entsteht, das manchmal von echter Empfindung schwer zu unterscheiden ist. Zweifellos sind solche künstlerischen Äußerungen mehr literarischer als rein dichterischer Natur; und deshalb kann man die Handlungs-Zumutungen (so z. B. in der Doppelgänger-Tragödie „Die Koralle") wohl nachdenken, aber nicht nachfühlen. Der Schauspieler muß also mit seinem Gefühl zu Hilfe kommen und deshalb bieten diese Werke für ihn interessante Aufgaben. In der Fortsetzung der „Koralle", im Schauspiel „Gas", ist vor allem im vierten Akt wirklich etwas Neues erreicht. Die Menschen sind hier nicht mehr individuell, sondern sie sind reine Träger einer Idee, die rhythmisch in stärkster geistiger Leidenschaft gegeneinander sprechen. Es handelt sich demnach bei der Inszenierung keineswegs um die Gestaltung einer realistischen Massenszene, aber auch nicht um die Lösung einer Aufgabe, die dem Chor in der antiken Tragödie gleichkommt, sondern in der Tat um etwas Neues, um etwas, was zwischen beiden liegt. Nur zwei Parteien dürfen in Stimme

und Gegenstimme rhythmisch und geradlinig — dies sowohl in bezug auf die Sprache wie auf die Aufstellung und Gebärden der Massen und die Dekoration zu verstehen —, optisch und akustisch gestuft gegeneinander sprechen, so daß hier durch die Bühnengestaltung ein Kampf zwischen zwei Welten ohne jedes Zick-Zack, ohne jede psychologische Belastung zum Austrag kommt.

Mit noch stärkerer geistiger Kraft hat Kaiser in den „Bürgern von Calais" in der klaren Formsprache Ferdinand Hodlers im mächtigen Freskenstil ein Drama gefügt, das in den Ansprüchen, die es an den Inszenator stellt, wieder die oben bemerkte Mitte einhält zwischen modernem Realismus und antikem Chor. Doch wollen wir uns hüten, hier etwa eine geradlinige Entwicklung Kaisers zu sehen; denn andere Werke dieses erstaunlich produktiven Autors gehen wieder entgegengesetzte Wege, wie etwa das Stück „Von Morgens bis Mitternachts", das in Wedekindscher Technik und Sternheimscher Charakteristik gezimmert ist, wenn auch eine gewisse Begrifflichkeit und abstrakte Diskussion statt der Menschengestaltung Kaisers Eigenart verrät.

Das Ausgreifen nach den verschiedensten Richtungen läßt den Schluß zu, daß in Kaiser die Freude am reinen Theater stärker ist, als daß er sich in eine Theorie einordnen ließe. Diese Theaterleidenschaft Kaisers erreicht den Höhepunkt in seinem Spiel und Tanz „Europa", für den Regisseur eine ungemein reizvolle Aufgabe. Der Tanz gehört hier zum dramatischen Aufbau. Die Männer schreiten in der überfeinen Friedenskultur dieses Stückes nur noch tanzend einher, und in diesem inneren Herauswachsen des Theatralischen aus der Charakteristik und dem Geist des Werkes liegt seine Bedeutung, die es weit erhebt über die rein äußerliche Regiepartitur, durch die Hasenclever die Sophoklesische Antigone, angeregt durch Reinhardtsche Zirkusaufführungen, verbreitert und verkleinert, theatralischer und undramatischer gemacht hat. Dabei bleibt Hasenclevers begeisterte Bejahung der Bühne und seine Polemik gegen die Ausstattung, gegen den „Mord des Worts durch die Kulisse" an sich erfreulich.

Wenn wir aber in seinem vielgenannten Drama „Der Sohn" hören, daß die Figuren, mit denen der Sohn ringt, kein Eigenleben führen, sondern nur Ausstrahlungen seines Inneren sind, so ist eben dem Drama das ihm Wesenseigentümliche, der innere Kampf, genommen. Freilich spricht Hasenclever sein eigenes Ich mit solch starkem Temperament aus, daß auch rein theatralische Wirkungen sich einstellen, daß eine Art lyrischer Dramatik entsteht.

Es war deshalb ein durchaus richtiger Regiegedanke, den Sohn in helles Scheinwerferlicht zu stellen und die ihn umgebenden Personen im

Dunkel zu lassen. Allerdings handelt es sich hier um einen Einzellfal, wie er auch in vorexpressionistischen Zeiten schon Aufgabe der Regie war. Es muß immer ihre Aufgabe bleiben, solange sie Anspruch darauf macht, eine Kunst zu sein, mit Phantasie und Ideen aufzuwarten. Ein schauspielerischer Stil des Expressionismus wird sich aber nicht ohne weiteres daraus entwickeln; denn ein Künstler soll allen Schlagworten, Begriffseinschachtelungen und Festlegungen abhold sein. Jedes Werk stellt den Inszenator vor neue Aufgaben und neue Möglichkeiten. Ein Schlagwort nur darf er gelten lassen: Nichts ist unmöglich, alles ist darstellbar.

Solche zu szenischen Visionen geballte Lyrismen sind die Kunstform, die viele Eigene und auch Mitläufer dieser jüngsten Schule bevorzugen. Unter ihnen ragen hervor Werfel und Kokoschka, während Reinhard Sorge in seinem „Bettler" schon um eine Stufe höher steht. In ihm ist eine solche Fülle der Gesichte — und nur diese Fülle macht den Expressionisten —, daß der Schauplatz des Dramas die Seele seines Helden ist, wie etwa in Strindbergs „Nach Damaskus". Hier muß die Szene demgemäß auch als ganz von der Wirklichkeit losgelöst erscheinen, während bei Hasenclever und seinen Anhängern keine völlige Einheit entsteht. Denn dort führt der Held einen Kampf, zwar mit der Spiegelung seines Innern, der aber doch ganz weltlich und diesseitig und keineswegs metaphysischer Natur wie bei Strindberg ist.

Über der ganzen Bewegung schwebt noch die Verworrenheit der Jugend. Die Klarheit wird mit der Erkenntnis kommen, daß es mit dem für neu gehaltenen — ewige Wahrheiten müssen zur Auslösung einer neuen Bewegung immer wieder neu entdeckt werden — noch so sprachbegabten und leidenschaftsstarken Herausschreien des Gefühls bei bewußter Negierung aller anderen dramatischen Notwendigkeiten nicht getan ist. Die Form des Dramas, mag sie noch so frei behandelt werden, muß irgendwie gewahrt bleiben.

Es ist interessant zu beobachten, wie auf der einen Seite eine wertvolle ästhetische Theorie, welche die Form verfeinert, 150 Jahre braucht, um sich durchzusetzen, während auf der andern eine, welche die Form zerbricht, wegen ihrer angeblich unerhörten Neuheit schon bei ihrem Erscheinen umjubelt wird. So mußte noch Gerhart Hauptmann einen fast tragischen Kampf führen für den schon in der Hamburgischen Dramaturgie ausgesprochenen Satz, daß das Denken ein Ringen, also dramatisch, ist, und so droht heute, wo die Zeit aus den Fugen ist, von Literaten, nicht von Dichtern, die Gefahr, daß die dramatische Kunstform zerbrochen werde.

Es gibt einen Zwang, der im Gesetz des dramatischen Kunstwerkes

selbst begründet ist, und ohne den die Erfüllung keiner Hoffnung reift. Ein solch Planvoller unter den Expressionisten ist Paul Kornfeld, dem es in seiner „Verführung" zwar an Extase und Gestaltungskraft gebricht, dessen letztes Werk „Himmel und Hölle" aber von einer ungewöhnlich feinen inneren Organisierung zeugt. — Es ist eine ernste aber ganz natürliche Erscheinung, daß gerade die Temperamentvollsten sich am schwersten zügeln können. . . .

Dies zeigt Fritz von Unruh in seiner Tragödie „Ein Geschlecht". Hier gibt es Sätze und Bilder, die mit Kleistischer Kunst geformt sind. Aber die dauernde subjektive Erregung des Dichters läßt keine Ruhepunkte, keine Verteilung von Licht und Schatten zu; der Schauspieler ist zu einem ständigen Fortissimo genötigt, das jede wirkliche Gestaltung unmöglich macht. Der Versuch aber, etwa in gestauter Verhaltenheit diese phantastische Sprache, die Wirkung grauenhaften Kriegserlebens, wiederzugeben und so Höhepunkte — Berge und Täler (rhythmisch gemeint) — zu ermöglichen, scheitert eben an der dauernden Erregung des Dichters. Die Erregung wirkt begreiflich, wenn man sich die inneren Kämpfe vergegenwärtigt, unter denen aus dem preußischen Offizier, dem Dichter der „Offiziere" und des „Prinzen Louis Ferdinand" der Pazifist, der Dichter des „Geschlechts" wurde. Dieses Werk ist zu unmittelbar unter den grauenvollen Eindrücken des Krieges und seiner Wirkungen auf ein Dichtergemüt geboren, als daß hier Unruh sein Letztes hätte geben können. In solcher Distanzlosigkeit zu den Dingen kann, um mit Hans Johsts Gegenstück zu Hasenclevers Sohn, das „Der junge Mensch" heißt, zu reden, ein „Ekstatisches Szenarium", aber kein Drama entstehen.

Dem Inhalte nach noch unmittelbarer unter den Kriegseindrücken steht Reinhard Göhrings „Seeschlacht". Das Stück spielt während der Seeschlacht am Skagerrak im Panzerturm eines Schiffes und führt sechs Matrosen in Erwartung und Sehnsucht, in Kampfbereitschaft und Todesangst, in prachtvoller Charakteristik, klar und fest umrissen vor. Aber im Gegensatz zu Unruh mit einer bemerkenswerten dichterischen Distanz zu den Dingen. Die Sprache, an wenigen Stellen abstrakt, zu begrifflich — philosophisch für Matrosen, ist meist lebendig kunstvoll gesteigert, und trotz ihrer Realität, ähnlich wie bei Kaiser in einem chorartigen Rhythmus, mit Wiederholungen, gegliedert. Auch hier hat der Regisseur für einen sprachlich-architektonischen Aufbau reiche Möglichkeiten, während er in einem anderen Werke Göhrings „Der Erste" vor die Aufgabe gestellt ist, einen nur das Wesentliche andeutenden Depeschenstil zu gestalten, den auch schon Georg Büchner bevorzugt hat. In diesem reale Dinge knapp hinwerfenden Stile trifft sich der Expressionismus wieder mit einem sehr

intensiven Impressionismus, den wir in Unruhs erstem und in Hasenclevers letztem Werke (Die Menschen) — hier nur noch gesteigert — wiederfinden. Das Schwanken zwischen chorartigem Rhythmus und knappem Realismus beweist zwar, daß die Bewegung noch jeder Begriffsbildung und klarer Entwicklungslinie spottet, daß sie noch chaotisch ist. Aber es zeigt vielleicht auch, daß sie unbekümmert um „Literatur" mit zweifellos starkem Talent nach einer Gestaltung des Lebens sucht.

Wie dieses Leben selbst wird die Kunst, je mehr man uns knechten wird, nur in elementaren Entladungen ihren Ausdruck finden, und es ist deshalb sicher, daß wir eher zu einer kraftvoll monumentalen, als zu einer zarten, leisen, differenzierten intimen Form gelangen. Historische Parallelen sind kaum angebracht. Denn Umwälzungen im heutigen Ausmaße, Vergewaltigungen unter dem Deckmantel des Rechts, sind ohne Beispiel in der Geschichte. So wird die Kunst in ihrem chaotischen Aufschrei, in ihrem Protest auch eine ethische Pflicht erfüllen. Aber eben auf den Grad, nicht auf die Tatsache, auf die Nuance, nicht auf das Geschehnis, auf die Form, nicht auf die Erscheinung wird es ankommen.

Wo die dramatische Kunstform so wenig geklärt ist, da wäre es töricht, für den Stil ihrer Bühnendarstellung eine wenn auch noch so weit gesteckte Formel finden zu wollen. Es herrscht hier — um mit der Umkehrung eines Goethewortes zu sprechen — ein disharmonisches Getümmel, das immer spannend, immer anregend ist, bald zu monumentaler Gestaltung hinneigt, bald in metaphysische Gefilde, zu den Müttern, hinabtaucht. Der Kunstgenießer muß sich noch gedulden, bis die neue Kunst an einen Punkt gelangt ist, von dem aus man erkennen kann, wohin die Richtung geht. —

Die letzte Bewegung, die wirklich einen neuen Darstellungsstil auslöste, war die Neuromantik. Im Anfang des Jahrhunderts hat diese neue Bühnenkunst das Meiningertum und den Naturalismus hinweggefegt, und sie hat aus den Werken der klassischen Literatur vor allem die Schätze ans Licht gehoben und ihnen neue Leuchtkraft verliehen, in denen der Mensch des 20. Jahrhunderts sein besonderes Erlebnis sah. Es dürfte deshalb von Interesse sein, diese letzte in sich geschlossene Epoche der Bühnenkunst etwas näher zu betrachten. Denn auf sie als geschichtlich gegebene Epoche wird man sich an dem Tage beziehen müssen, an dem es gilt, die Formel für die jüngste Entwicklung zu finden. Das Verständnis dieser abgeschlossenen Epoche wird für das Verständnis des Stils der neuen Kunst unerläßlich sein. Dieser letzte Bühnenstil war der Stil des Neuromantischen Theaters.

In Wien saß einer seiner Hauptvertreter, umgeben von schönen Bildern, seltenen Kupferstichen. Schweigende Musik flutet durch den Raum und

in seine Werke über. Sein frühestes Schaffen ist von einer Zartheit und Weichheit, von einer Zerbrechlichkeit, welche die feinsten Übergänge schildert in wundervollen Worten einer späten Zeit. Darum schien kaum eines elementar aus ihm herausgewachsen, von einer großen dramatischen Kraft durchlebt, kaum eines, das befreiend wirkte wie ein Gewitter, wenn es die schwüle Atmosphäre reinigt. Er saugt aus alten Folianten „süße schäumende Nahrung des Geistes" in sich, und schreibt neunzehnjährig „unter dem Prunk ihrer Worte hintaumelnde Schäferspiele".

So schildert sich Hugo von Hofmannsthal selbst in einem ehrlichen Briefe. In diesem Briefe erzählt er auch, wie die Erkenntnis der Form ihm aufgegangen sei, „jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseit des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra".

Ich setze diese Worte hierher, weil sich in der „Elektra" zeigen wird, wie er diese Erkenntnis auf das Drama anzuwenden bestrebt war, und weil ich glaube, daß in der Darstellung dieses Dramas die Form lebendig wurde, die zum ersten Male mit elementarer Gewalt auf der Bühne aus dem Stoffe die Idee heraustrieb, die über dem Kunstwerk waltet, und die fortan bestimmend wurde für die Entwicklung der Bühnenkunst im 20. Jahrhundert.

Die „Elektra" Hofmannsthals hat mit der Goetheschen „Iphigenie" eine Ähnlichkeit: die Unähnlichkeit mit der Antike. Dieser negativen Gemeinsamkeit entspricht bei positiver Betrachtung die denkbar größte Verschiedenheit. Die „Iphigenie" atmet Humanität in einem Grade, wie sie der Antike fremd war. Hofmannsthals „Elektra" Bestialität, wie sie der gleichnamigen antiken Tragödie erst recht fremd war. Elektra gräbt an der Wand des Hauses „wie ein Tier". „Sie läuft auf einem Strich vor der Tür hin und her, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig." Sie kauert in der Ecke des Hofes, pfaucht „giftig wie eine Katze", sie springt auf und springt zurück „wie ein Tier in seinem Schlupfwinkel". Es ist nichts als eine Reihe von Bildern, die der Autor hier durch seine Bemerkungen für die Darstellung gestellt wissen will. Bewegungen des Körpers drücken hier ebenso stark als Worte den Gefühlszustand und die ganze Handlung aus. Von Bedeutung waren da auch die Sätze der anderen Personen, die zur Charakteristik der Elektra nicht nur von ihren Handlungen sprechen, sondern auch von ihren Gebärden, aus denen sich ihr Empfinden und dann wieder ihr Charakter erklärt.

So führt die Dichtung in allen ihren Teilen Elektra bildhaft ein. Und

hier waren die Wurzeln des neuen Stils. Es entstand eine Verallgemeinerung, ein Erweitern der scharfen Umrisse des Charakters. „Seht doch das!" sagt Klytämnestra, als sie Elektra gewahr wird. „Wie es sich aufbäumt mit geblähtem Hals — und das laß ich frei in meinem Hause laufen!" Das „Es" ist gar nicht mehr ihre Tochter Elektra. Der Charakter, der hinter den Stimmungen des Menschen Elektra erkennbar sein müßte, verwischt sich, Klytämnestras blutige Tat hat ihren Haß so auf die Spitze getrieben, daß keine andere Empfindung mehr übrig bleibt, daß dieser Charakter nichts mehr ist als Haß und nur das eine Verlangen: Rache. Damit haben wir uns aber vom Charakter eines Menschen und vom Stoffe der „Elektra" entfernt. Eine Rache-Sinfonie macht die Bühne erzittern. Wir sind eingetreten in die metaphysische Kunst der Musik. In dem leidenschaftlichen Flehen der Elektra zu Chrysothemis um die Hilfe zur Ermordung der Klytämnestra und des Aegisth erreicht sie ihren Höhepunkt.

„Jeder Charakter, so eigentümlich er sein möge, hat Allgemeinheit", sagt Goethe. Hier aber haben wir gar keinen Charakter mehr, sondern nur „Allgemeinheit". In der Gegenüberstellung der Klytämnestra und der Elektra tritt die grundsätzliche Verschiedenheit klar zutage. Wir sehen: die reichere Gebärdensprache in der Darstellung ist das Mittel, die Erweiterung des Charakters zur Allgemeinheit zu versinnlichen. Die Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Körpers wird mehr als bisher ein schauspielerisches Mittel zur Verdeutlichung der Gestalt des Dichters. Anders ausgedrückt: der Raum spielt mit bei der Darstellung, schwingt mit, wird Musik.

„Aus dem Hause tritt Elektra. Sie ist allein mit den Flecken roten Lichtes, die aus den Zweigen des Feigenbaums schräg über den Boden und auf die Mauer fallen wie Blutflecke." Das ist eine Regiebemerkung Hofmannsthals. Allzu bewußt und verstandesmäßig spielt hier der Raum mit. Elektra ist allein mit den Flecken roten Lichtes. Technische Beleuchtungsmöglichkeiten werden hier dem Darsteller gleichberechtigt gegenübergestellt. „Wie Blutflecke" sehen sie aus, und sie sind, wie Elektra, dem Dichter auch nur ein Mittel, das Fürchterliche zu schildern. Es ist das Zustandsdrama kat exochen, ein Gemälde „Elektra", eine Sinfonie. Und immer das Grauenvolle sieht uns an und gellt uns in die Ohren, und die ganze Handlung verblaßt vor diesem fürchterlichen Leitmotiv. Elektra ist nicht mehr Rächerin für Agamemnons Tod, sie ist der sexuell-pathologisch ausgeartete Begriff Rache. Er ist bei ihr zur Wahnidee geworden. Alle ihre Nerven sind aufs höchste gespannt nur für dies eine Ziel. Ist es erreicht, so müssen sie zerspringen. Im Triumph, in jauchzender Trunkenheit tanzt sie sich zu Tode. Es ist das Gefühl endlicher Befriedigung eines

starken tierhaften Triebes, nicht unähnlich dem der Salome, wenn auch aus ganz anderen Motiven herausgewachsen. Hofmannsthal rührt eine maßvolle griechische Tragödie wild auf. Er verfährt mit bewußter Absicht, ein großes Vorbild von Grund aus umzugestalten.

Wilde nimmt einen Stoff, dessen Norm das Anormale ist. Durch die „Salome" flutet das historische Geschehen. Die orientalische Welt leuchtet in den letzten Gluten. Das Christentum zieht über sie herauf. In diesem geschichtsphilosophischen Zug (aber nur in diesem) trifft sich das Drama mit Hebbels „Herodes und Mariamne". Das ist der eine Grund seiner Wirkung ins „Allgemeine", wenn er auch Wilde selbst nicht zum Bewußtsein kam. Der andere, der weit mehr hervortritt und für die Darstellung wesentlich ist, liegt in der Form. Darauf kam es Wilde an: „Beginne mit der Verehrung der Form, und kein Geheimnis der Kunst wird dir unentschleiert bleiben." Die Kongruenz des Stoffes mit der Form schafft die große Geschlossenheit dieses Dramas und hebt es hinaus ins Allgemeine, ins Musikalisch-Symbolische. Denn „alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol", meint Oskar Wilde.

Der malende, stimmungschaffende Stil, der mit der „Elektra" eingesetzt hatte, erfuhr mit der Aufführung dieses Werks um die Jahrhundertwende seine glückliche Weiterbildung. Wilde verfährt nach dem Grundsatz: Du mußt es dreimal sagen. In verschiedener Reihenfolge kehren bei den einzelnen Personen immer dieselben Worte wieder. Das Motiv klingt an, und es kehrt wieder im Abgesang. Und es geschieht in solcher Gesetzmäßigkeit, daß sich ein Schema aufstellen ließe. Das ist der Rhythmus des Dramas. „Man darf nicht in allem, was man sieht, Symbole finden", läßt Wilde den Herodes sagen. Er selbst aber sieht überall Symbole. Die Sprache des hohen Liedes mit ihren Bildern und Gleichnissen ist die Sprache dieses Dramas. Sie ist seine malende Form. Manchmal nur zu gefeilt, zu durchgearbeitet. Aber das Ganze wirkt durch die Atmosphäre des Niedergangs, die über dieser Welt des Herodes liegt, als ein einziges großes Symbol.

Das Drama erhielt über das Stoffliche hinaus eine typische, allgemeine Geltung durch die Musik, die in ihm lebt. Denn Musik verleiht eine „metaphysische Bedeutsamkeit" (Nietzsche), Musik ist der „Ausdruck der Welt" (Schopenhauer). Dies ist das Gemeinsame in den Dichtungen und den Dichtern, die vornehmlich den Stil des Neuromantischen Theaters herausgebildet haben. Mit der Handlung klingt immer noch ein Unterton. Romantik, die durch die Schule des Naturalismus gegangen ist. Im Rhythmus der Sprache oft ein Refrain, der sonst nur in der Musik anzutreffen war. In der Plastik der Sprache ein bewußtes Streben nach einer Anschaulichkeit, wie sie dem Naturalismus ebenso fremd war als der vorwärts drängenden

Handlung des klassischen Dramas. Diese Sprache formte Sätze von seltener Bildhaftigkeit, von glühenden Farben, voll größter Sinnlichkeit, voll zartester Anmut. Schiller bekennt über den Prozeß seines Dichtens, daß sich bei ihm ein bestimmter und klarer Gegenstand erst später bilde. Vorher gehe eine gewisse musikalische Gemütsstimmung. Sind seine Dramen vollendet, so tritt diese Stimmung für den Hörer weit zurück, weil die Handlung ihn stets gebannt hält. Bei den Dramen der neuromatischen Epoche, denen eine solche dramatische Spannung fehlt, kommt diese musikalische Stimmung spontan zum Durchbruch. Sie erfreut sich jetzt der besonderen Sorgfalt und Liebe ihrer Erzeuger, und so erhält das Drama ein ganz anderes Gesicht. Die Ausdrucksmittel der Dramendichter sind andere geworden. Die Lyrik wurde gedankentiefer, knapper und explosiver, also dramatischer, das Drama lyrischer. So verwischen sich die Grenzen und fließen ineinander über. Das malende Element zieht mehr in das Drama ein.

Die Reaktion auf den Naturalismus konnte aber nicht Träumerei, ängstliche Melancholie, auch nicht Klassizismus mit seiner Trennung von Kunst und Leben im Sinne Kants sein, sondern Gestaltung der realen Wirklichkeit, das Kunstwerk als Form des Lebens. Keine schwärmerische Weltflucht, vielmehr künstlerische Darstellung der realen Welt. Holten die Dichter so den Stoff nicht aus den Sternen, sondern aus dem reichen, vielgestaltigen Leben, so mußte sich die Gestaltung des besonderen Stoffes, wenn anders sie eine künstlerische war, von selbst ins Allgemeine erweitern als ein Ausdruck dieser Welt selbst. Die einzelne Handlung repräsentiert die Welt. Aber nicht nur in der Zeit dieser Handlung. Denn wie die menschlichen Leidenschaften immer wiederkehrende sind, so wird jeder Augenblick im Drama, das sie gestaltet, ein „Repräsentant der Ewigkeit" (Goethe). Im Märchendrama erhält diese über die individuellen Geschehnisse hinausgehende Bedeutung des Dramas ihren besonderen Ausdruck. Denn das Märchen hat universelle Geltung. Dieser allgemeinste Ausdruck des Urweltwillens ist aber der „Geist der Musik".

So trat die ursprüngliche Einheit der musischen Künste (Tanz, Musik und Poesie) wieder mehr ins Bewußtsein und erhielt auf der modernen Bühne von neuem ihren Ausdruck. Die Gegenständlichkeit und die Stimmung der dichterischen Sprache zeigte die Bühne im Rhythmus des Raumes und der Zeit. Und da sie die Ausdrucksmöglichkeit in Wort und Bild zu gleicher Zeit und im selben Augenblick gewährt, so stellt sie eine Einheit dar, analog der physiologischen Einheit des Rhythmus, die in dem nahen Zusammenhang der Gehör- und der Bewegungsnerven zu suchen ist.

Die Lyrik war es denn auch, welche die Musik der Sprache auf der Bühne wieder erklingen ließ, wenn auch die Lyrik in Dialogform. Es ist

ein unwillkürliches Verlangen, daß sie auch im Raume veranschaulicht werde, da wir doch schon im Theater sind. Die Gegenständlichkeit der dichterischen Sprache kam hinzu. Die reichere Gebärdensprache des Schauspielers, ihre Anschaulichkeit und Eindringlichkeit ist nur ein Punkt auf dem Wege zur Versinnlichung des Dichterwortes im Raum. In ihm selbst soll die Stimmung weben, wie sie das Wort uns ausmalt. Wie das romanische Fenster seinen Widerhall in der Blendarkade findet, in die es einbezogen ist, so wird das Licht, die Farben der Kostüme, die ganze Szene nur eine ästhetische Vollendung des im Raume gesprochenen Wortes. Der Raum schafft den passenden Rahmen, aber nur den Rahmen, für das Wort des Dichters, das zu vernehmen wir in erster Linie gekommen sind. Er vergrößert dessen Wirkung, macht es sinnlicher, greifbarer. Die bildende Kunst zieht in das Theater ein.

Sie hat hier eine ergänzende, subsidiäre Bedeutung. Denn das Theater gehört der Darstellung des Dramas. Der Schauspieler bildet die in unserer Vorstellung lebende Gestalt des Dichters selbständig und neu für ihre Erscheinung auf der Bühne. Der ihn umgebende Raum soll, wie ein Teil von ihm, helfen in der Verdeutlichung des Dichterwortes. Die Szene mußte deshalb geschaffen sein im Geiste der Dichtung und aus ihm heraus. Eine Einheit und Klarheit des Stiles wird so erstrebt, die mit der Einfachheit selbst identisch ist und der physiologischen Einheit des rhythmischen Gefühles nur entspricht. — Zum Raum wird auf der Bühne die Zeit. Das Dichterwort, das dem Munde des Darstellers entströmt, belebt den unbelebten Raum, und die Brücke ist geschlagen zwischen belebten und unbelebten Körpern. Die Empfindung der Raumeinheit ist für das Auge entstanden. Der Darsteller wächst aus dem Raum heraus, wie der Bildhauer die Figur aus dem Steine herausmeißelt, der dadurch selbst dort, wo er ungeformt ist, Leben gewinnt. Wenn Architektur gefrorene Musik ist, so wird die Musik, die im Drama tönt, auch im Bühnenraum in fester Form einen Widerhall finden müssen. Einen Widerhall; der ist aber nicht so laut, wie die Musik selbst.

Szenen von einer Schlagkraft, wie etwa der Schluß des zweiten Aktes in „Kabale und Liebe“ üben eine so starke Wirkung aus und ziehen die Gedanken von der Umwelt so vollständig ab, daß durch solche Dramen die Bewegung für die künstlerische Gestaltung des Raumes wohl nicht in Fluß gekommen wäre. Nach Laubes bekanntem Wort könnte eine solche Szene, auch auf einer Tonne gespielt, nichts von ihrer Wirkung einbüßen. Diese Dramen waren auch stark genug, den widersinnigen Dekorationsprunk der naturalistischen Epoche zu ertragen. Die zarten, neuromantischen Gebilde haben geringere Widerstandskraft. Ihnen ist in der Tat vor allem

diese Bewegung zu danken, und wir wollen sehen, wie ihr Geist auf die Darstellung Shakespearescher Spiele eingewirkt hat.

Wenn uns ein Unkundiger fragte, was denn der Inhalt von Shakespeares „Sommernachtstraum" sei, so müßten wir, wenn wir ehrlich sein wollen, sagen: Ich sehe mich außerstande, dir hier eine Antwort zu geben. So wenig du eine Beethovensche Sinfonie kennst, wenn du nur einen Konzertführer gelesen hast, ebensowenig kannst du dir irgendeinen rechten Begriff des Sommernachtstraumes oder eines anderen Shakespeareschen Lustspiels machen, wenn ich mich trotz allem unterfangen wollte, dir seinen Inhalt zu schildern. Denn sein Gehalt wird dadurch nicht offenbar. So ein Lustspiel ist ein zartes, luftiges Gebilde, das scheinbar gar nicht existiert und doch die größte Wirklichkeit ist. Das, was ich dir allenfalls mitteilen könnte, die „Handlung", verschwindet so ganz hinter dem Hauch, der leichtbeschwingten Phantasie, dem frohen Weltbild des Ganzen, daß sie für den gar nicht mehr vorhanden zu sein scheint, der Shakespeare ganz in sich aufgenommen hat.

Aber nicht nur in den Lustspielen, auch in den Tragödien, wo die Kraft und Wucht des Stoffes, die Tragik der Geschehnisse den Zuschauer in ihren Bann zwingt, leuchtet durch die Handlung die Atmosphäre der Romantik, ein großer phantastischer Zug. Nicht Ehrgeiz überhaupt treibt Macbeth zum Morde, sondern Ehrgeiz aus Phantasie, meint Friedrich Theodor Vischer. „Ihn berückt die Schönheit des Herrschens." Dazu kommt eine „dämonische Freude am Schrecklichen". Und so „hebt sich dieses Drama aus dem bloß politischen Pathos heraus. Das Bewußtsein wird wichtiger als die Tat; das Staatsleben tritt zurück gegen die Bewegungen im Seelenleben, gegen den Umschwung des Charakters selbst; das psychologische Interesse herrscht vor." Wenn Vischer weiter meint, daß gerade dieses wesentliche Moment gegenüber der „Handlung" auf der Bühne zu wenig zum Ausdruck gelange, so hatte er recht für das Theater seiner Zeit. Daß das neuromantische Theater gerade diese Momente, die früher vielleicht ein feinfühliger Leser empfand, aus dem Kunstwerk herausholte und so das Drama in einem anderen weiterleuchtenden, für viele völlig neuen Lichte zu zeigen sich bemühte, ist heute klar erkennbar. Der tiefste dichterische Kern des Dramas, der gleichsam seine Genesis offenbart, seine feinsten Adern sollen bloßgelegt werden. An der feinsten Unbeschreiblichkeit eines schwebenden Lautes wollen wir seine Seele erfassen.

Die neuromantischen Dramen, von denen eben die Rede war, ließen durch sich selbst und durch die Art ihrer Darstellung in den einzelnen Dingen ein Allgemeingültiges sehen und so in einem neuen Sinne erkennen,

daß die Bretter die Welt bedeuten. Mit anderen Worten: Auf der zeitlich und räumlich begrenzten Bühne traten aus den dramatischen Charakteren vor allem und am meisten betont jene Elemente in den Vordergrund, die als von der Handlung abstrahiert, als sich immer wiederholend und darum als zeitlos empfunden wurden. Eine solche Abstraktion zeigte sich oft in Nebenfiguren, die für sich als Symbol wirkten, und die wir heute als expressionistisch bezeichnen würden. Ein Beispiel aus dem „Wintermärchen": In der Gerichtsszene verkündet schon die Beleuchtung die unheilschwangere Stimmung. Der Himmel ist gelblich, die Luft scheint mit Schwefel erfüllt, wie bei dem Ausbruch eines gewaltigen Naturereignisses. Eine Mauer läßt die vordere Bühne im Dunkel. Hierher jagt ein Bote, stürzt auf die Knie, der Kopf und der ganze Oberkörper ist nach vorne gestreckt. Man ahnt: etwas Furchtbares wird er berichten. Denn wie er so da kniet, ist er die Schreckensbotschaft selbst. Er meldet den Tod von Leontes' Sohn. Hier liegt ein Grenzfall zwischen dem neuromantischen und dem expressionistischen Theater. Da ist auch der Schatten von dem Lichte, das die neuromantischen Dramatiker der Bühnenkunst gebracht haben. Weil sie eine Eigenschaft eines Menschen so sehr ins Licht stellen, daß der Mensch nichts mehr zu sein scheint als diese Eigenschaft, so kommt es für die Darstellung darauf an, nur diese Eigenschaft klar und kräftig herauszuarbeiten. Wer das kann, hat diesen Menschen „groß" dargestellt. So treten von dieser Zeit an neben die großen Menschendarsteller die Spezialitäten, und Grenzen und Werturteile verwischten sich.

Man hat auf die Verschiedenheiten zwischen den Lustspielen Shakespeares und denen Molières aufmerksam gemacht. Man hat gezeigt, daß bei Molière eine tragische Figur wie der Shylock unmöglich wäre, ohne das Lustspiel in ein Trauerspiel zu verwandeln. Molière schafft Typen, Charaktere, die von vornherein den Stempel des Lächerlichen an sich tragen. Shakespeare schafft Menschen, die durch ihre Beziehungen zu einander, durch die besondere Situation und Konstellation der Dinge eine frohe Stimmung auslösen. Mühelos verschiebt er seine Menschen, wie der Regisseur eines Puppentheaters seine Figuren, und so bekommen sie etwas leicht Bewegliches, etwas schwebend Ätherisches, sind an keine Zeit gebunden an keinen Ort, ja nicht einmal an die Erde selbst.

Aus dem Grundton der Charaktere dieser Menschen zittern Schwingungen, von ihrem innersten unveränderlichen Kern — denn der ist vorhanden — gehen Stimmungen aus, in denen der Zuschauer seine eigenen Empfindungen wiederfindet. Das ist die Allgemeinheit jedes Charakters, von der Goethe sprach. Wenn wir aber in das Geisterreich hineinblicken, wenn wir sehen, wie Oberon und Titania sich entzweien, und die Natur

selbst in ihrer fruchtbringenden Kraft gehemmt wird, dann sind wir in die tiefsten Tiefen Shakespearescher Poesie hinabgestiegen, dann haben wir das Geheimnis seiner Größe an der Wurzel gefaßt, und das ist der Mythos. Wir kennen jetzt den Ursprung der undefinierbaren Stimmung, die zwischen den Shakespeareschen Menschen waltet, die Stimmung ihrer Beziehungen, wir kennen jetzt den Ursprung seiner Musik wie seiner „Allgemeinheit". Man hat von der wundersamen Mischung von Lyrik und Dramatik bei Shakespeare gesprochen. Der Mythos ist seine Lyrik. Es ist nicht Zufall, daß einer der Dramatiker, der uns vornehmlich dazu verholfen, daß wir Shakespeare von dieser neuen Seite auf der Bühne sahen, daß Hofmannsthal gerade an diese tiefste Seite Shakespearescher Poesie gerührt hat. Er spricht von der „Atmosphäre" Shakespeares, von dem „ungeheuren Ensemble", wie auf einem „Bild von Rembrandt". Er würde von der „Haltung" Shakespeares sprechen, wenn es sich allein um seine Gestalten handelte. Aber — und hier war er ganz original und wurde zugleich bedeutsam für die Reform der Bühne — von der gleichen Wichtigkeit ist der „Teil des Bildes, wo keine Gestalten sind", der „leere Raum, der um sie herum ist, und das was diesen leeren Raum erfüllt und was die Italiener ‚l'ambiente', das Ringsherumgehende, nennen".

Den Mythos erwähnt Hofmannsthal nur am Schlusse. Aber gerade er gibt dem Kunstwerke den Ewigkeitswert, gerade er hebt auf Augenblicke, die sich nur dem Gefühl offenbaren, die Grenzen der menschlichen Erkenntnis auf und hebt durch die dichterische Intuition den Vorhang fort von einer anderen Welt, die uns für gewöhnlich verschlossen ist. Daß die Kunst, soll sie nicht zum Amüsement herabsinken, dieser anderen metaphysischen Welt, die sich eben im Mythos offenbart, nicht entraten kann, erkannte Nietzsche der Künstler. Und was ist das Geheimnis der wundervollen organischen Einheit Shakespearescher Dramen bei einer so vielgestaltigen, freien Entfaltung der Form im Grunde anderes als der Mythos? Er ist die „höhere Sphäre", die „Beziehung auf Ideen", die schon Wilhelm Schlegel in Shakespeare sah, ihm entstammt die „innere Form", wie Goethe die Shakespearesche Geschlossenheit nannte. Was in der „Elektra", in der „Salome" mit äußeren Mitteln durch eine Theorie, durch ein vorgezeichnetes Schema erreicht wird: Die Musik, die Wirkung ins Allgemeine', das erwächst hier in jedem Stoffe von neuem aus der unerschöpflichen Weite und Tiefe eines Geistes, der alles, was er erlebte, gleichsam sub specie aeternitatis sah — es gar nicht anders sehen konnte. Seine Welt war der schöne Schein, sein Tiefsinn kein zweckhaftes Sichversenken in Probleme sondern er war eben da und kam zum Durchbruch,wenn er seine Dramen schrieb.

Das soziale Pathos war im Anfang des Jahrhunderts überwunden. Eine neue Romantik strebte empor. Und die durchsichtige Phantasie Chakespeares, seine Märchen und Träume, nicht die Tragödien waren die Sehnsucht dieser Zeit. Denn das Märchenhafte war nur ihre andere Seite. Eine neue Szene ward ihm bereitet, und Laube, der für die Bühne von Shakespeares Lustspielen nichts erhoffte, wurde glänzend ad absurdum geführt.

Es war dieselbe Zeit, die auch Hebbel endlich zu seinem Rechte kommen ließ. Als der Dichter im engsten Kreise seine Nibelungen vorlas, da hob er, wie man berichtet, gerade die „mystischen Partien" am schärfsten heraus. Es sind jene Stellen, in denen die konkrete Handlung hinter die abstrakte Empfindung zurücktritt, hinter die Schwingungen und Stimmungsreize, die über der Erdenschwere des Stoffes erklingen. Auch das ist die „Atmosphäre", der „Mythos". Und heute glauben wir zu erkennen, daß die wahrhaft in sich Blickenden der jungen Dichtung nach der wirklichkeitsfernen Richtung streben, in der der späte Strindberg und der 2. Teil des „Faust" zu suchen sind. Damit entfiel von selbst auch in der Inszenierung die Photographie der Natur, die das Prinzip des Naturalismus war. Man erkannte wieder, daß es sich im Theater um Spiele handelt, nicht um Wirklichkeit, daß die Bretter die Welt bedeuten, aber nicht die Welt sind. An die Stelle der die Wirklichkeit getreu nachahmenden Szene trat die „symbolische Andeutung" des Orts, die das Reinmenschliche des Dramas, die des Schicksals dämonische Kraft uns spüren läßt und der selbsttätigen Phantasie des Zuschauers den weitesten Spielraum gewährt.

So wurde die Neuromantik nicht nur im rein dichterischen, sondern auch im reformatorischen Sinne zu einer Fortsetzung der Romantik. Schon Wilhelm Schlegel sah in Shakespeare den „Sinn für das Unendliche". Man erkannte die Einheit der Idee in der bunten Vielheit der Erscheinungen in seinen Dramen und stand doch den unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten Shakespeares echt künstlerisch gegenüber. Man kehrte sich scharf gegen die Theorie und Begriffswirtschaft, gegen den lächerlichen Versuch, auf Grund einer auf eine Formel gebrachten, zurecht gestutzten ästhetischen Forderung Shakespeare verdammen oder preisen zu wollen. Und Tieck trat für die alte Shakespearebühne ein, die der Phantasie den weitesten Spielraum ließ und wandte sich gegen die trotz allem Aufwand unzulänglichen Prospekte und Maschinen des französischen Theaters, in dessen Wegen man in Weimar ging. In ihnen sah der Bühnenreformator Tieck nur einen Hemmschuh für die Einbildungskraft. Denn er wußte, daß auf diesem Wege der Wunsch nach vollkommener Illusion, die doch nicht zu erreichen war, nicht ausbleiben konnte. Das mußte zur Unkunst, zur Unnatur führen. Natur aber war den Romantikern das Ziel aller Kunst.

Solche Anschauungen forderten den Widerspruch Goethes geradezu heraus, der „Regeln" für die Gebärdensprache der Schauspieler erfand und der das Pathos Corneilles durch die Deklamation auf der Bühne womöglich noch steigern wollte. Seine Gegner wußten aber, daß eine Nachahmung der Bewegungen, wie sie auf antiken Statuen zu finden waren, dem Wesen der Schauspielkunst widersprach, daß hier vielmehr die Gebärde, vom Augenblick geboren, das gesprochene Wort sinnvoll belebend begleiten (oder auch umgekehrt wie etwa bei Kainz), daß auf jeden Fall Wort und Gebärde als eine Einheit dem inneren Menschen entströmen muß. Daß der Dichter der „Iphigenie" und des „Tasso" Shakespeare zu tadeln glaubte, wenn er seine Werke wohl „dramatisch" aber nicht „theatralisch" fand, ist nur dann weniger verwunderlich, wenn man bedenkt, wie heftig und auch ungerecht er angegriffen worden war. Und schließlich wurde der Kampf nicht mehr aus rein ästhetischen Gesichtspunkten geführt, sondern auf das politische Gebiet hinübergespielt. Die Romantiker sahen in Shakespeare das Vorbild für das nationale Drama. Goethes Griechentum, noch dazu auf einer nach französischem Muster geleiteten Bühne, war ihnen der Ausdruck des Fremden, des Undeutschen. Es trat wieder einmal — damals wie heute — der alte Gegensatz zwischen apollinischer und dionysischer Kunst, zwischen dem antiken und dem gotischen Menschen zutage.

Die Bestrebungen der Romantiker für die Schauspielkunst waren ungleich glücklicher als die Goethes. Sein plastischer, von griechischem Geiste durchtränkter Sinn überschätzte den Nutzen, den der Schauspieler aus der Lehre bei einem Bildhauer oder Maler ziehen könnte. Und das restlose Aufgehen der schauspielerischen Persönlichkeit in der fremden darzustellenden widersprach seinem innersten Wesen, das in ästhetischer Selbstdarstellung sich idealisierte und stets das Pathos der Distanz fetshielt. Nur so schien er ein ruhiger Beobachter, der allen Dingen mehr objektiv in einer gewissen Entfernung gegenüberstand. Für ihn war äußere Ruhe nur verhaltene innere Leidenschaft. Deshalb war auch der Weimarischen Theaterschule der leidenschaftliche spontane Gefühlsausbruch, der die Zuschauer die ganze Umwelt vergessen läßt, fremd.

Der Heiligenschein, der von der „Iphigenie" ausgeht, die verhaltene Äußerung ihrer Gemütsbewegungen, das Ebenmaß ihrer Seele, das Fehlen alles stürmischen Losbrechens, entspricht nur dieser Natur, von der Herder sagte, daß sie nicht anders konnte, als immer nur sich schreiben. Als er aus Italien zurückkehrte und sah, welch mächtige Wirkung „Die Räuber" ausgeübt hatten, da widerten sie ihn an wegen ihrer „theatralischen Para-

doxen". Und die rhythmisch-musikalische Vollkommenheit der Verse im „Tasso" und der „Iphigenie" ist der Ausdruck eben dieser majestätischen Ruhe. Schon in der ersten Fassung in Prosa unterschied sich die Sprache der „Iphigenie" wesentlich von der des „Götz". Ihr Rhythmus floß einheitlich durch das ganze Drama, und wenn sie auch die ganze Skala der Empfindungen bis hinauf zur höchsten Leidenschaft mitmachte, so verlor sie doch ihr Grundthema nicht: die klassische Ruhe.

Es ist gerade heute von besonderem Interesse, sich wieder des Urteils zu erinnern, das Schiller, der Beherrscher der Massen auf der Bühne, der Dramatiker des Dialogs, der „Iphigenie" und ihrem starken monologischen Elemente zuteil werden ließ. Er, der die Schaubühne eine „moralische Anstalt" genannt hatte, vermißt in der „Iphigenie" die „sinnliche Kraft", findet in ihr „zu viel moralische Kasuistik" und meint, „die sittlichen Sprüche und dergleichen Wechselreden" seien doch etwas einzuschränken. Wenn Schiller die „Iphigenie" für die dramatische Form zu reflektierend fand, so erkannte das neuromantische Theater, daß das, was man wohl auch als Mangel an Handlung bezeichnet hat, keinen Mangel darstellt, sondern im Gegenteil einen Reichtum des inneren Lebens. Und das nicht auf Kosten der Handlung, sondern nur auf Kosten der Äußerlichkeit der Handlung. Eine Welt von Stimmungen, die über dem Drama schwebt, erhebt es ins Allgemein-Menschliche, läßt das Stoffliche zurücktreten, und nur Empfindungen allgemeinster Art, Freude und Schmerz, Liebe und Haß leben wir mit. Sie sind ein Bild des ganzen Seins. Das ist der mikrokosmische Charakter der Kunst, von dem Eduard von Hartmann sprach. Sie sind symbolischer Natur, weil ihr Wesen das immer Wiederkehrende ist. Aus ihnen tönt das Wort: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Diese Empfindungen in ihrem ganzen Ausmaß gestaltet zu haben, ist ein Verdienst des neuromantischen Theaters. Und wie sich bei Tasso die platonische Anschauung der Liebe allmählich zu einer starken, unzähmbaren Leidenschaft auswächst, die ihn ins Verderben reißt, dies ist der eigentliche Inhalt des Dramas, das schon expressionistische Darstellungsmöglichkeiten in sich birgt. Wir gelangen hier vom Stimmungsausdruck, einem wesentlichen Merkmal des neuromantischen Theaters, zum Willensausdruck, der charakteristischsten Form des expressionistischen Theaters.

Die Intensität von Temperament und Phantasie, die Aktivität der jungen Kunst wird vielleicht das expressionistische Theater eines Tages auch befähigen, etwa für den „Götz" oder „Die Räuber" noch intensivere Darstellungsmöglichkeiten zu finden, welche die Leidenschaft dieser Jugendwerke spontan zum Ausdruck bringen.

*

ABBILDUNGEN

*

Einige Formulierungen und Bildanalysen dieser Schrift hat der Verfasser seinem größeren Werke „Die Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ entnommen, das im Herbste 1919 im Verlage von Paul Cassirer in Berlin erschienen ist.

ZU DEM AUFSATZE

NATURALISMUS, IDEALISMUS, EXPRESSIONISMUS

von MAX DERI

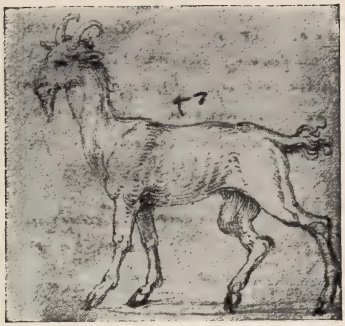


Abb. 1

Dürer
Vier Tierstudien

Abb. 2

Dürer
Hirschkäfer

Abb. 3

Dürer
Junger Feldhase

Abb. 4

Leibl
Drei Frauen in der Kirche

Mit Genehmigung von J. J. Weber in Leipzig

Abb. 5

Leibl — Dorfpolitiker

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg

Abb. 6

Leibl — Miederstudie

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg

Abb. 7

Rembrandt — Frau des Tobias mit der Ziege

Abb. 8

Rembrandt — Jacobs Segen

Abb. 9

Rembrandt — Jacobs Segen (Teil)

Abb. 10

Rembrandt — David vor Saul

Abb. 11

Rembrandt — Tobias und seine Frau

Abb. 12

Böcklin — Gefilde der Seligen

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg

Abb. 13

Böcklin — Triton und Nereïde

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Abb. 14

Böcklin — Die Pest

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Abb. 15

Klinger Tod auf den Schienen (Vom Tode I, 8)

Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin

Abb. 16

Brueghel d. Ä. Fall der Engel

Abb. 17

Idolino

Abb. 18

Michelangelo Der Morgen. Vom Grabmal Lorenzos

Abb. 19

Grabmal der Hegeso, Athen

Abb. 20

Orpheusrelief

Abb. 21

Michelangelo — Erschaffung Evas

Abb. 22

Michelangelo — Erschaffung Adams

Abb. 23

Dürer — Das große Rasenstück

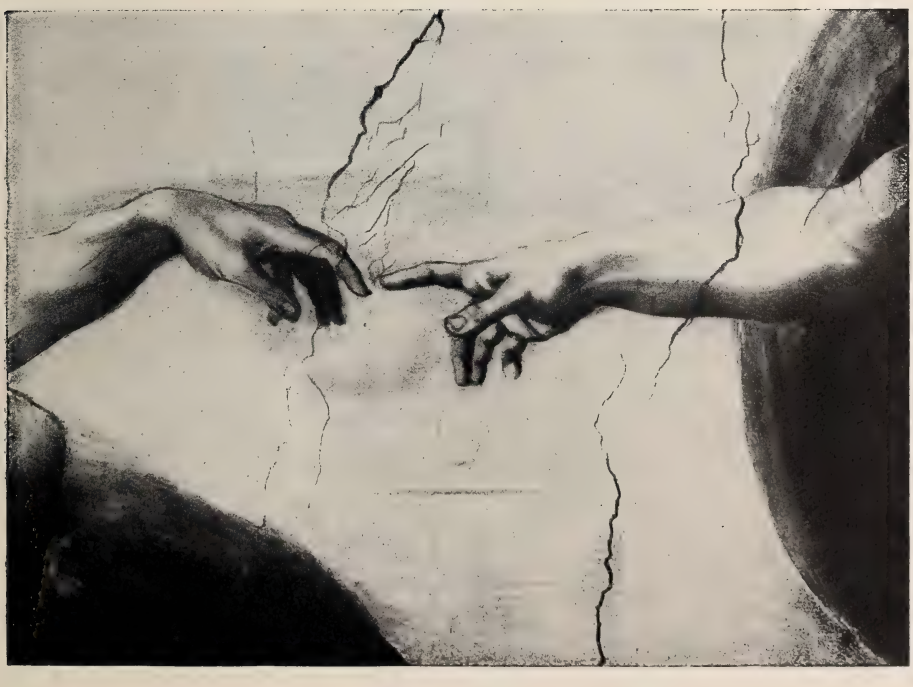
Abb. 24

Grünewald — Isenheimer Altar. Antonius und Paulus in der Wüste. Teilstück

Abb. 25

Dürer Händestudie

Abb. 26



Michelangelo Teilstück aus der Erschaffung Adams

Abb. 27

Grünewald — Teilstück aus der Kreuzigung

Abb. 28

Dürer — Baumeister Hieronymus

Abb. 29

Michelangelo Adams Kopf

Abb. 30

Grünewald Singender Engel, Studie

Abb. 31

Dürer Junges Mädchen

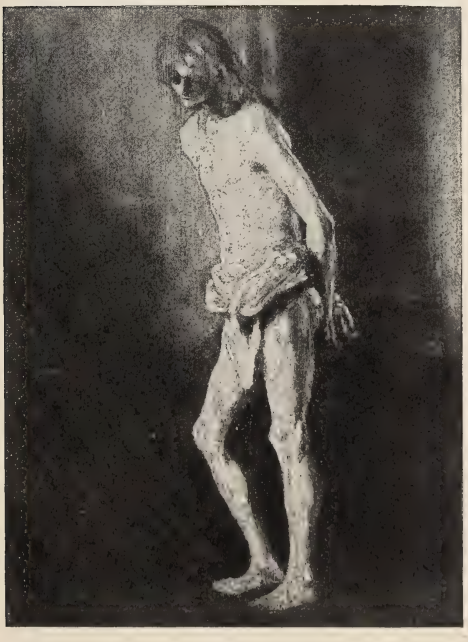
Abb. 32

Dürer Frauenkopf

Abb. 33

Dürer Zeichnung seiner Mutter

Abb. 34



Rembrandt Christus an der Säule

Abb. 35

Doryphoros

Abb. 36

Hodler Tell

Mit Genehmigung des Verlags Rascher & Co., Zürich

Abb. 37

Hodler — Eurythmie

Mit Genehmigung des Verlags Rascher & Co., Zürich

Abb. 38

Hodler — Jüngling vom Weibe bewundert

Mit Genehmigung des Verlags Rascher & Co., Zürich

Abb. 39

Hodler — Der Tag

Mit Genehmigung des Verlags Rascher & Co., Zürich

Abb. 40

Hodler — Die Wahrheit

Mit Genehmigung des Verlags Rascher & Co., Zürich

Abb. 41

Hodler — Die Reformatoren

Mit Genehmigung des Verlags Rascher & Co., Zürich

Abb. 42

Hodler — Die Einmütigkeit (Die Reformation)

Mit Genehmigung des Verlags Rascher & Co., Zürich

Abb. 43

Grünewald Isenheimer Altar. Kreuzigung

Abb. 44

Grünewald Isenheimer Altar
Teilstück: Johannes und Maria

Abb. 45

Grünewald Isenheimer Altar. Teilstück: Magdalena

Abb. 46

Grünewald Isenheimer Altar
Teilstück: Magdalena

Abb. 47

Grünewald
Isenheimer Altar
Himmelfahrt
Christi

Abb. 48

Grünewald
Isenheimer Altar
Himmelfahrt
Teilstück

VICTORIA UNIVERSITY
LIBRARY